

Rytme i syd-indisk klassisk musikk

Eskil Muan Sæther

Masteroppgave

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

August 2010

Forord

Grunnlaget for denne oppgaven ble lagt under studiene mine ved Conservatorium van Amsterdam, hvor jeg studerte blant annet syd-indiske musikalske prinsipper under Rafael Reina og Jos Zwaanenburg. Studiet var bredt og dekket et stort spekter av syd-indiske rytmiske teknikker. I ettertid har jeg villet gå nærmere inn på den musikalske praksisen for å se hvordan den enkelte musikeren setter sitt eget preg på disse teknikkene, og hvordan indisk rytme føyer seg inn i en mer generell rytmeteori. Denne oppgaven er resultatet av dette ønsket. Under arbeidet med oppgaven har jeg foretatt to studieturer: En til Bangalore og Mysore i India, februar 2009, og en til Amsterdam, mai 2009.

Jeg vil rette en stor takk til min veileder Tellef Kvifte for informative innspill, for å lede meg i riktig retning, for bidraget til å forstørre perspektivene mine og for sin tålmodighet gjennom arbeidet mitt med denne oppgaven. Videre vil jeg takke B.C. Manjunath, Rafael Reina og Jos Zwaanenburg for å ha bistått med informasjon om syd-indisk rytmeteori. Takk til Bhanu Prakash for hjelp til organisering av studieturen til Bangalore februar 2009, og takk til familien Manjunath.

En stor takk til Erik og Peter for lange lunsjer og inspirerende innspill, takk til Jan-Petter Sæther og Turid Muan for hjelp med språkvask, og tusen takk til Kristine Vintervold for inspirerende innspill og tålmodighet.

Innledning	1
 Del 1:	
 Kapittel 1: Rytme i post-tonal musikk	
1.1 Oppløsningen av metrum	9
1.2 Rytmiske systemer	10
1.3 Utviklingen av nye rytmiske systemer	11
1.4 Rytme, mening og kontinuitet	12
 Kapittel 2: Metrum og rytme	
2.1 Forklaring	16
2.2 Metrum	17
2.2.1 Metrum som organisasjon	17
2.2.2 Metrum som persepsjon	18
2.2.3 Metrum som merkbart eller umerkbart	20
2.3 Egne betraktninger om metrum	23
 Kapittel 3: Rytme i indisk musikk	
3.1 Tall og rytme i indisk musikk	25
3.2 <i>Sarvalaghu</i> og <i>kanakku</i>	26
3.3 Tid i indisk filosofi	27
3.4 Syklisitet i indisk musikk	29
3.5 Linearitet og ulinearitet i vestlig og indisk musikk	30
3.6 Egne betraktninger	31
3.7 Avsluttende kommentarer til første del	32
 Del 2: Metode, teori og notasjon	
 Kapittel 4: Bakgrunn	
4.1 Forklaring	34
4.2 Fremgangsmåte	34
4.3 Forståelse av rytme gjennom forståelse av karnatisk musikk	37

Kapittel 5: Grunnleggende indisk rytmeteori

5.1 Begreper og notasjon	38
5.2 <i>Tala, gati og jati</i>	38
5.2.1 Tala	39
5.2.2 Suladi tala	40
5.2.3 Chapu tala	41
5.2.4 Gati	42
5.2.5 Jati	44
5.2.6 Oppsummering av tala, gati og jati	45

Kapittel 6: Vestlig notasjon av indisk musikk

6.1 Noen synspunkter på vestlig notasjon av ikke-vestlig musikk	46
6.2 Tala, gati, jati og deres vestlige ekvivalenter	48
6.3 Overføring av indisk teori til vestlig notasjon	51
6.3 Generelle bemerkninger om vestlig notasjon av karnatisk rytme	56

Kapittel 7: Generelle kommentarer

7.1 Utgangspunktet for utregning	56
7.2 Noen bemerkninger om Nelsons notasjon	57
7.3 Avsluttende kommentarer til andre del	58

Del 3: Analysen

Kapittel 8: Melodien

8.1 Innledende bemerkninger	61
8.2 <i>Mallari</i>	62
8.3 Eksposisjonen	63
8.3.1 Mora	65
8.3.2 Moraen som rytmisk struktur og kreativt springbrett	64
8.3.3 Oppfatningen av moraen i <i>Mallari</i>	68
8.4 «Unfolding mora»	69
8.4.1 Yati	70

8.4.2 Oppfatningen av den utfoldende moraen	73
8.5 Oppsummering av melodianalysen	74
8.5.1 De rytmiske grupperingenes forhold til talaen	74
Kapittel 9: Variasjonene	
9.1 Innledende betraktninger	75
9.2 Variasjonen i trekvart tempo	77
9.2.1 Nadai Bhedam	79
9.2.2 Nadai bhedam og dens status i karnatisk musikk	80
9.2.3 Konstruksjon av nadai	80
9.2.4 Nadai og nadai bhedam i et vestlig perspektiv	82
9.2.5 Nadai som underdeling	83
9.2.6 Nadai som midlertidig tempomodulasjon	84
9.3 Konklusjon for analysen av melodien	86
Kapittel 10: B.C. Manjunaths solo	
10.1 Innledende bemerkninger	87
10.2 Opplevelsens	87
10.3 Vekslingen mellom underdelinger	88
10.4 Et kort henblikk på deler av soloen	89
10.5 Siste korvai	89
10.5.1 Den andre repetisjonen	93
10.5.2 Korvai	95
10.5.3 Manjunaths korvai sammenlignet med Nelsons korvai	97
10.6 Hvorfor den regelmessige vekslingen mellom underdelinger?	98
10.7 Oppfatningen av Manjunaths solo	100
Avsluttende bemerkninger og konklusjon	104
Kildehenvisning	113
Vedlegg til sensor: CD	

Innledning

3. juni 2001 holdt den indiske sangerinnen Jahn timer Jayaprakash en konsert på den gamle, tradisjonsrike jazzklubben Bimhuis i Amsterdam, Nederland. Hennes navn og status som musiker og komponist hadde for lengst blitt kjent i miljøet rundt Conservatorium van Amsterdam, hvor hennes tidligere elev Rafael Reina og Jos Zwaanenburg underviste i karnatiske musikalske konsepter. Med seg hadde hun den unge indiske perkusjonisten B.C. Manjunath, som med sin inngående kunnskap om rytme og sine tekniske ferdigheter fort ble en yndling blant lærere og studenter assosiert med Reina og Zwaanenburg. Konserten den kvelden i 2001 var i nederlandsk sammenheng en sjelden oppvisning i ren, syd-indisk klassisk musikk, og har av mange i det «syd-indiske miljøet» i Nederland i ettertid blitt ansett som en milepæl: Det var en fremføring av de sjeldne. Jayaprakash døde året etter. I 2007 ble deler av konserten utgitt av plateselskapet til den nederlandske organisasjonen Karnatic Lab, en organisasjon satt sammen av blant andre lærere og tidligere studenter ved Rafael Reinas kurs.

Til tross for at jeg hadde brukbar kjennskap til syd-indisk musikk da jeg i 2007 hørte det første sporet på plata, *Mallari*, ble jeg overrasket over det mangfoldet av rytmiske muligheter som benyttes i musikken. Rytme spiller åpenbart en usedvanlig viktig rolle når det kommer til utvikling av musikken, både i det komponerte og i det improviserte materialet. Men det jeg fant mest slående, var rytmens «annerledeshet»: Hele tiden akkompagnert av Jayaprakashs jevne, såvidt hørbare og til tider uhørbare klapp, beveger melodien seg over den konstante talaen (som foreløpig skal betegnes som «indisk metrum») med det som i mine ører kunne oppfattes som tempoforandringer, metriske modulasjoner, tvetydig metrikk og fri rytme. Manjunaths improvisasjon utgjør en stor utfordring i lyttesituasjonen, der han beveger seg smidig over talaen og legger opp til stadig flere hindre for lytteren som med en innbitt anstrengelse søker etter et stødig rytmisk grunnlag å forholde seg til. Det gikk opp for meg at rytmen, både i det komponerte og improviserte materialet i *Mallari*, hadde vært gjenstand for dypt teoretisk fokus i utformingsprosessen.

Karnatisk musikk

Karnatisk musikk (carnataca sangeet) er betegnelsen på den syd-indiske klassiske musikken, og er én av de to hovedbetegnelsene som benyttes når man omtaler indisk klassisk musikk. Den andre er den nord-indiske musikken, hindustansk musikk (hindustani sangeet). Betegnelsen «karnatisk musikk» (den fornorskede versjonen av den engelske betegnelsen

«Karnatic music») har navnet sitt fra delstaten Karnataka, som tradisjonelt regnes for å være den karnatiske musikkens og kulturens sentrum. Denne musikken er ledende i de syd-indiske delstatene Karnataka, Tamil Nadu, Andhra Pradesh og Kerala. Tamil Nadus hovedstad Chennai regnes for å være den syd-indiske musikkens senter hva gjelder musikalsk aktivitet. I tillegg finner man flere karnatiske elementer i den tamilske musikken på Sri Lanka.

Både karnatisk og hindustansk musikk har sine røtter i den vediske sivilisasjonen, og begge bygger på de grunnleggende konseptene tala og raga (skala). Delingen av den indiske klassiske musikken i to hovedretninger i musikkvitenskapen er relativt ny. Den første dokumenterte delingen av tradisjonene finner vi på 1800-tallet.¹ Hindustansk musikk har gjennom tiden vært stadig gjenstand for innflytelse fra arabisk musikk, mens karnatisk musikk har i større grad «fått være i fred». Hovedforskjellene mellom de to ligger i fremførelsespraksis, instrumentering, kompositoriske former og intonasjon. I tillegg er den karnatiske musikken i større grad vokal- og rytmebasert enn hindustansk musikk.² Det forekommer naturlig nok utveksling av idéer mellom de to hovedretningene, men karnatisk rytme anses for å ha stor påvirkningskraft på den hindustanske musikken.³

Bakgrunn

I denne oppgaven skal jeg se nærmere på den karnatiske musikktradisjonen der fokuset på rytme som struktur har vært og er et viktig bidrag for å skape variasjon og fremdrift i musikkens forløp. «Struktur» i dette tilfellet henviser til bruken av blant annet matematiske formler, geometriske figurer og tallsystemer i utformingen av rytmisk materiale – i det hele tatt en «intellektualisering» av rytme i komposisjons- og improvisasjonsprosessen. Jeg har i mangelen av bedre uttrykk valgt å bruke betegnelsen «strukturell rytme» eller «rytmisk strukturalisme» for en slik tilnærming. Denne bruken av strukturell rytme er ikke egenartet for syd-indisk musikk eller indisk klassisk musikk generelt – blant annet har mye av den post-tonale musikken har spekulert i lignende, og til tider svært like konsepter.

Til tross for, eller kanskje på grunn av dette høyt utviklede systemet, har indisk musikk som en i stor grad rytmisk form for musikk, ikke hatt særlig høy anseelse blant vestlige, hverken før eller nå. Tidligere har man på grunn av mangel på kunnskap og erfaring misforstått eller simpelthen ikke forstått musikken, og derfor konkludert med at den ikke kan ha vært basert på

1 Ludwig Pesch, *The Oxford Companion to South Indian Classical Music*, 2. utg., (Oxford: Oxford University Press, 2009), 12.

2 Sakuntala Narasimhan, *Invitation to Indian Music*, (Liverpool: Arnold-Heinemann Publishers, 1986), 88-89.

3 Martin Clayton, *Time in Indian Music, Rhythm, Metre, and Form in North Indian Rag Performance*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), 154.

form og organisasjon. I ettertid har man imidlertid innsett at den er organisert, men på et så komplisert vis at vestlige lyttere ikke kan klare å begripe den.⁴ I litteraturen som omhandler indisk musikk blir ofte de tonale aspektene satt i fokus, og dersom rytmikk blir nevnt, begrenser det seg oftest til grunnleggende temporale prinsipper, og i liten grad den musikalske praksisen. Martin Clayton kommenterer dette i forbindelse med nord-indisk musikk:

Research on North Indian rhythm in modern times has been limited, and for the most part superficial. The basic information on *tal*⁵ found in many published works does not in itself add up to a theory of rhythm and metre, any more than description of the European system of bars and time signatures constitutes a theory of rhythmic organization in Western music.⁶

Med en så tilsynelatende snever dekning av rytme i nord-indisk musikk, som Clayton nevner, kan vi også anta at indisk rytme generelt har vært gjenstand for en god del overfladisk undersøkelse. Dersom dette stemmer, kan det se ut til at det simpelthen er en mangel på interesse for rytme i den musikalske praksisen i indisk musikk generelt.

Strukturell rytme i karnatisk og post-tonal musikk

I mye av den vestlige post-tonale musikken har en lignende intellektualisering av rytme medført mye uenighet og debatt om hvorvidt en slik intellektualisert fremgangsmåte har noen estetisk verdi i det endelige, hørbare produktet. Denne debatten har kanskje ikke bidratt ytterligere til at tradisjonen kan kvitte seg med merkelappen «vanskelig tilgjengelig». I sin artikkel *Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time*, kritiserer Gerard Grisey flere av 1900-tallets komponister for deres manglende omtanke for det hørbare resultatet i bruken av strukturell rytme. Bruken av blant annet Fibonacci-serien hos Stockhausen og primtallssystemer hos Messiaen fungerer bra som arbeidsmetoder, skriver Grisey, men supplerer med å si at slike spekulasjoner kommer til kort i persepsjonen av musikken.⁷ Også Messiaens bruk av retrogradable og nonretrogradable og rytmer hevdes å mangle persepsjonell verdi.⁸ Felles for disse kategoriene er at de alle fokuserer på rytmiske strukturer som i større eller mindre grad er basert på matematisk eller geometrisk oppbygning. I det hele tatt tar Grisey den «uforstående» lytteren i forsvar når han hevder at mange av disse spekulasjonene i mye av 1900-

4 Clayton, *Time in Indian Music*, 5.

5 *Tal* er den nord-indiske ekvivalenten til det syd-indiske *tala*, og utgjør den grunnleggende delen av metrisk organisasjon i indisk musikk.

6 Clayton, *Time in Indian Music*, 7.

7 Gerard Grisey, «Tempus ex Machina: A Composer's Reflections on Musical Time», *Contemporary Music Review* 2, nr. 1, (1987): 240, <http://dx.doi.org/10.1080/07494468708567060> (oppsøkt 05.03.10).

8 Ibid., 242.

tallets musikk er basert på midler som i bunn og grunn ikke har noen verdi i lytteropplevelsen. Dette gjelder især når lytteren ikke kan oppfatte en temporal målestokk som rytmene skal høres i lys av. Gerard Grisey skiller mellom to tilnæringsmåter til rytme; den som kan relateres til en puls som et periodisk referansepunkt⁹, og den som ikke kan det:

Without a reference to pulse we are no longer talking of rhythm but durations. Each duration is perceived quantitatively by its relationship to preceding and successive durations. This is the case in the rhythmic writing of Messiaen and of the serialist school. In fact, a micro-pulse allows the performer or conductor to count and execute these durations, but it only exists as a way of working and has no perceptual reality. The more complex the durations... the more our appreciation of them is only relative (longer or shorter than...).¹⁰

Den pulsen Grisey refererer til her, er de mer eller mindre regelmessige tyngdepunktene som utgjør en del av den rytmiske forståelsesrammen metrum. I sin artikkel om persepsjon av rytme i ikke-tonal musikk skiller Elisabeth West Marvin mellom to måter å oppfatte rytme på: «beat-based hierarchies» og «gestalt-like groupings»¹¹, hvor den første er den vi bruker når vi lytter til metrisk musikk, og den siste når vi lytter til ikke-metrisk musikk. Metrisk musikk bygger sitt rytmiske materiale på regelmessige, hørbare og/eller merkbare slag, og danner en forståelsesramme som lytteren observerer det rytmiske materialet i lys av. Ikke-metrisk musikk danner ikke en slik slag-basert forståelsesramme, men forholder seg ofte til en fastsatt tidsmåling med mindre man snakker om fri rytme. Uten en puls som referansepunkt betraktes derfor varigheter som lengre, like lange eller kortere enn umiddelbart omkringliggende varigheter. Det Grisey påpeker, er at uten en rytmisk målestokk som rytmiske varigheter kan høres i lys av, vil vår forståelse av disse varighetene minke ettersom deres strukturelle kompleksitet øker. I sin distinksjon mellom den pulsbaserte musikken til blant andre Stravinsky og Bartok, og den ikke-pulsbaserte musikken til Messiaen og serialistene, stiller Grisey spørsmålet: «Doesn't Indian music achieve a synthesis of two systems: the first taking into account rhythmic macrostructures (talas), the second dealing with rhythmic subdivisions (rapid combinations of long and short notes)?»¹²

Det er lett å ane sammenhenger, og likevel motsetninger, mellom bruken av rytme i karnatisk musikk og i mye av 1900-tallets vestlige musikk. Begge kan betegnes som rytmisk komplekse og mangfoldige hva gjelder bruk av rytmiske muligheter, samtidig som de stadfester seg forskjellig i det hørbare resultatet. De benytter begge en form for strukturell rytme, der fokuset på blant annet matematiske formler og geometriske figurer står sentralt i utformingen av

9 Grisey, «Tempus ex Machina: A Composer's Reflections on Musical Time», 240.

10 Ibid., 240.

11 Jeffrey Summers m.fl. som vist til av Elisabeth West Marvin, «The Perception of Rhythm in Non-Tonal Music: Rhythmic Contours in the Music of Edgard Varèse», *Music Theory Spectrum* 13, nr. 1 (1991): 64, <http://www.jstor.org/stable/745974> (oppsøkt 05.09.09).

12 Grisey, «Tempus ex Machina: A Composer's Reflections on Musical Time», 240.

den. En av de mange ulikhetene ligger i at indisk musikk kombinerer bruken av strukturell rytme med en underliggende puls, talaen.

Som Martin Clayton skriver, må studien av indisk rytme bidra til utviklingen av en generell rytmeteori.¹³ Jeg har derfor valgt å anskue karnatisk musikk i lys av kontroversen rundt intellektualiseringen av rytme i vestlig post-tonal musikk, som illustrert med Griseys synspunkter. I og med at den strengt metriske og periodiske rytmen som hadde vært rådende fra renessansen og frem til begynnelsen av 1900-tallet brått ble forkastet, kan det være nærliggende å tro at roten til kontroversen ligger i at man ikke har hatt noen nevneverdig rytmisk evolusjon i vestlig musikk etter at det metriske systemet etablerte seg, og at hovedfokus har ligget på utviklingen av harmonien. Det vil derfor være interessant å undersøke nærmere hvordan karnatisk musikk som en «rytmisk sjanger» benytter strukturell rytme. Jeg har imidlertid ikke til hensikt å sette de to opp mot hverandre i et estetisk øyemed, da ulike sjangere kan ha ulike mål og benytter dermed de virkemidlene de kan for å nå det ønskede resultatet.

Problemstilling

Hensikten med denne oppgaven er å oppnå en bredere forståelse av forholdet mellom rytmisk strukturalisme og persepsjon gjennom en studie av karnatisk musikk. Likeledes skal jeg forsøke å finne ut hva som kjennetegner karnatisk rytme som et selvstendig musikalsk parameter, som, i likhet med den rollen harmoni har i tonal musikk, bidrar til fremdriften i musikken. Innfallsvinkelen min vil være hvordan vi forstår rytmen, og eventuelt på hvilke grunnlag vi *kan* forstå den. Med denne innfallsvinkelen vil det være naturlig å se nærmere på rytmens forhold til talaen, som er det grunnleggende temporale organiseringsverktøyet i indisk musikk, på samme måte som taktslaget er det i vestlig musikk. Jeg har valgt å bruke nettopp Jahnvi Jayaprakashs innspilling av komposisjonen *Mallari* som analyseobjekt, og vil følgelig ikke formulere en problemstilling som gjelder for hele den karnatiske musikktradisjonen. Jeg skal imidlertid forsøke å påpeke på hvilken måte *Mallari* forholder seg til tradisjonen, og på den måten belyse mer generelle aspekter som gjelder for mye av den karnatiske musikken. Når det er sagt, kan vi formulere følgende problemstilling:

Hva er forholdet mellom rytme og tala i Mallari, og hva har dette forholdet å si for lytterens forståelse av rytmen?

¹³ Clayton, *Time in Indian Music*, s. 27.

Dette inkluderer tre andre momenter som har med forståelse av rytme å gjøre: 1) Hvorvidt vi oppfatter rytmen som metrisk eller ikke, 2) forståelsen av eventuelle kulturelle betingelser som gjør at rytmen har en så viktig rolle i karnatisk musikk, og 3) om vi faktisk klarer å gjenkjenne de faktiske strukturene. Det siste punktet innebærer hvorvidt vi kan prissette musikkens rytmiske strukturer for det de er, eller om vi tolker dem på en annen måte. Et viktig moment her er forholdet mellom formelle karnatiske rytmiske strukturer og hvordan den enkelte utøveren benytter dem i en reell musikalsk situasjon. Jeg ønsker å se om det finnes noen grenser for hvor mye manipulasjon disse strukturene kan være gjenstand for, og hvordan dette påvirker det musikalske sluttresultatet. Slike grenser har kanskje ikke vært tilstedeværende i post-tonal musikk, noe som kan ha bakgrunn i at det altoverskyggende metriske systemet var den eneste grensesetteren frem til dets kollaps på 1900-tallet. Eller som Gerard Grisey skriver: «...*structure, whatever its complexity, must stop at the perceptibility of the message.*»¹⁴

Fremgangsmåte og oppbygning

Oppgaven består av tre hoveddeler og konklusjon:

Del 1: Denne delen utgjør oppgavens kontekst. Til å begynne med vil jeg gå nærmere inn på kontroversen om bruken av strukturell rytme i blant annet seriell musikk. Poenget med dette er å få et innblikk i hvordan rytme har utviklet seg i post-tonal musikk og hvordan denne utviklingen har påvirket hvordan vi forstår rytme. Denne undersøkelsen er relevant for oppgaven fordi den setter fingeren på nettopp forholdet mellom intellektualiseringen av rytme og forståelsen av den, som jo er en viktig del av problemstillingen. Sentralt for denne delen er å se nærmere på oppløsningen av den strengt metriske rytmen i vestlig musikk, de påfølgende forsøkene på å danne nye rammeverk for utformingen av rytme, og hvordan dette har skapt debatt om hva rytme *er* såvel som hva rytme *bør være*. Dette innebærer nøkkelord som rytmisk kontinuitet/diskontinuitet, musikalsk mening og periodisitet. Videre skal jeg se nærmere på hvordan vi oppfatter rytme i lys av et metrisk rammeverk. I og med at studien av rytmeforståelse i så stor grad dreier seg om studien av metrum, og følgelig har resultert i mange teorier om hva metrum er, kan det også gi oss en pekepinn på hvordan vi oppfatter rytme som *ikke* forstås i lys av et metrisk rammeverk. Til slutt i denne delen skal jeg se nærmere på viktigheten av rytme og i det hele tatt synet på tid i indisk musikk. Sentralt her står fokuset på tall som ett av midlene for utformingen av rytme, tidsaspektet i indisk filosofi og dens forbindelse med indisk musikk. Med denne gjennomgangen skal jeg forsøke å belyse bakgrunnen for at indisk musikk er så rytmisk

¹⁴ Grisey, «Tempus ex Machina: A Composer's Reflections on Musical Time», 257.

orientert.

Del 2: Her skal jeg gjøre rede for grunnleggende indiske rytmeprinsipper, som er en viktig nøkkel til en dypere forståelse av indisk musikk. Sentralt her står spørsmålet om nøyaktig hva jeg skal se etter i analysedelen, og hvordan jeg skal gjøre det. Jeg vil foreta en sammenligning av indisk og vestlig rytmeteori og -notasjon for å se hvorvidt og eventuelt på hvilken måte bruken av vestlige termer *om* og vestlig notasjon *av* indisk rytme er vitenskapelig forsvarlig.

Del 3: I denne delen skal jeg analysere utvalg av stykket *Mallari* fra Jahnvi Jayaprakashs utgivelse *Legacy*. Med utgangspunkt i denne analysen og mine egne vurderinger, skal jeg belyse problemstillingen. Både det komponerte og det improviserte materialet skal vurderes. Oppmerksomheten skal, i henhold til problemstillingen, rettes mot bruken av strukturer for generering av rytme, forholdet mellom formelle rytmiske struktur og praksis, hvordan rytmen forholder seg til talaen, og hvorvidt vi oppfatter de faktiske strukturene.

Del 1: Kontekst

Kapittel 1: Rytme i post-tonal musikk

1.1 Oppløsningen av metrum

The twilight of Romanticism was rhythmically perhaps more ambiguous than other times of crisis. For Romanticism itself, in its endeavor to encompass all facets of expression, had reached for the most divergent forms of rhythm: for its exaggeration and for its utter neglect, for an iron one-two, one-two discipline and for shapeless freedom. It had condensed dramatic characterisation in rhythmic *Gestalten*; it had led the regularity of divisive rhythm to a climax, and had re-opened the way for a bloom of long-forgotten additive rhythms.¹⁵

I sin artikkel *Aspects of Stravinsky's Work* fra 1930 skriver Andrew J. Browne: «Stravinsky is perhaps the only composer who raised rhythm in itself to the dignity of art.»¹⁶ I det store og det hele kan denne påstanden virke noe overdrevet, da fokuset på rytmiske «varigheter» var tilstedeværende på 1300- og 1400-tallet i likhet med på 1900-tallet. Videre kan man si at rytme i musikk fra 1600- til begynnelsen av 1900-tallet spilte en essensiell rolle for nettopp *den* musikkens uttrykk. Likevel *blir* Stravinsky ansett som en av dem som har bidratt mest til å forandre det rytmiske uttrykket og løse opp det mer eller mindre strengt repetetitive, strengt periodiske og metriske rammeverket som hadde vært normen de siste 400 årene. I stedet for å påstå at Stravinsky «forbedret» rytmen, kan vi si at han åpnet opp for utforskningen av rytme på rytmens egne premisser. Det innebærer et fokus på rytme som et parameter som på egenhånd kunne bidra til fremdriften i musikken. Han tillot rytme å være noe det ikke kunne være i musikk som var basert på «den gode melodien». Mens musikk de foregående 300-400 årene hadde anskuet rytmen ut i fra et melodisk og harmonisk perspektiv, trådte Stravinsky inn i det rytmiske perspektivet.

Kanskje er det først og fremst *Vårofferet* Browne sikter til, som under premieren i 1913 bidro til å forårsake det Jonah Lehrer kaller «a violent urban riot».¹⁷ Rytmene i *Vårofferet*, som ofte blir beskrevet som primitive og brutale, skilte seg ut fra eldre vestlige komposisjoner ved at de i større grad var basert på hyppig skiftende taktarter, utradisjonelle underdelinger, gruppering på tvers av taktstrekene og utstrakt bruk av synkopering. Man har i ettertid vært vitne til et tiltagende fokus på rytme, og et utall komposisjoner har overgått *Vårofferet* i mangfoldet av rytmiske virkemidler. Men sikkert er det at det rytmiske mangfoldet i *Vårofferet* bidro til å forandre hvordan vi lytter til musikk i dag.

Rent musikkteoretisk vet vi hva som gjør at Stravinskys bruk av rytme i *Vårofferet*

15 Curt Sachs, *Rhythm and Tempo, A Study in Music History*, (New York: Norton & Company, 1953), 360.

16 Andrew J. Brown, «Aspects of Stravinsky's Work», *Music and Letters* 11, nr. 4 (Oct. 1930): 360, <http://www.jstor.org/stable/726868> (oppsøkt 26.05.10).

17 Jonah Lehrer, *Proust Was a Neuroscientist*, (New York: Houghton Mifflin Company, 2007), 139.

utmerket seg på den tiden det ble skrevet. Spørsmålet er hvorfor verket fremdeles blir ansett som rytmisk «bra», uten å ta i betraktning at den var banebrytende med hensyn til nye teoretiske virkemidler i 1913. Hva var det Stravinsky gjorde med rytmen for å få den høye utmerkelsen av Andrew J. Browne som den «eneste komponisten som bragte rytmen frem som kunst»?

1.2 Rytmiske systemer

Jeg definerer her et «system» som et forubestemt felt, og dette feltet inneholder ulike rammeverk som skal bidra til å begrense de teoretiske mulighetene man har for utforming av et musikkstykke. Et eksempel på et musikalsk system kan være utvalget av skalaer, der hver enkelt skala utgjør et rammeverk. Oppløsningen av tonaliteten skjedde gradvis ved at man i økende grad benyttet seg av alternative rammeverk (andre skalaer), samt bruk av toner som var «i mellom» tonene i det rammeverket (utenfor skalaen). Systemer bidrar til at den som utformer musikken får et mer overkommelig antall teoretiske muligheter. I likhet med et tonalt system der skalaer og kravet om et tonalt sentrum fungerer som en ramme, har vi også rytmiske systemer. Mens det tonale systemet bidro til begrensninger for valg av tonehøyder, fungerer rytmiske systemer som begrensninger for plassering av lyder i tid. I praksis betyr det at det tonale systemet inneholdt ulike rammeverk i form av skalaer, og det rytmiske systemet en samling av rammeverk i form av ulike taktarter. Disse taktartene antydte igjen hvilket metrum som skulle fremkomme i musikken.

Videre kan vi spørre oss om det finnes ett eller flere fellestrekk i bruken av rytme fra renessansen til senromantikken. Den mest åpenbare trenden er bruk av hovedsaklig 3- eller 4-takt, oftest med 16-deler som den grunnleggende underdelingen, og som regel med rytmiske aksenter og grupperinger som underbygget det metret som var spesifisert i taktarten. «Kravet» om et lett oppfattbart metrum i musikken bidro til å avgrense mulighetene for rytmisk gruppering, samt sette begrensninger for frasering. Det fungerte derfor ikke bare som en estetisk preferanse, men også som et system. I en lyttesituasjon fungerer dette rytmiske systemet på samme måte som det tonale systemet – det er en etablert forståelsesramme for oppfatningen musikalsk materiale.

Oppløsningen av det metriske systemet kan sies å ha skjedd på samme måte som oppløsningen av tonaliteten, men ikke like gradvis og ikke over like lang tid. Stort sett besto denne oppløsningen tiltagende bruk av «nye» rammeverk («nye» taktarter), økt bruk av andre, indre organisatoriske oppdelinger («nye» underdelinger) og i det hele tatt en minkende koherens mellom taktart og det hørbare resultatet. Hva gjør man når et slikt altoverskyggende system ikke

lenger er «påkrevet», og hvordan forstår lytteren det?

I *The Unanswered Question - Six Talks at Harvard* skiller Leonard Bernstein mellom det han ser på to hovedstrømninger hva gjelder tonalitet i det 20. århundrets vestlige musikk, begge med den samme drivkraften men med ulike virkemidler: Den ene, anført av Stravinsky, var basert på det tonale systemet, men tok utgangspunkt i nettopp dette systemet for å utvide tonespråket. Den andre siden, anført av Schönberg, forlot det tonale systemet og oppfant nye systemer. Begge leirene hadde, til tross for ulike virkemidler, ett og samme mål; å utvide sin palett for ekspressive virkemidler.¹⁸ Vi kan si det samme om rytme: Det metriske systemet slik vi kjenner det fra tonal musikk ble strukket av Stravinsky, mens andre i ettertid gikk lenger og lenger bort i fra det.

1.3 Utviklingen av nye rytmiske systemer

I *The Mathematical Basis of the Arts* skriver Joseph Schillinger:

While in the classical period of European history, the evolution of new musical systems did not occur more frequently than at intervals of a century, today so many systems are being evolved every decade that even the slightest attempt to apply them to practice of musical composition would take a longer period than the entire period of the history of the human race.¹⁹

Etter bruddet med de konvensjonelle systemene på begynnelsen av 1900-tallet er det, som Schillinger påpeker, utviklet mange systemer både innenfor tonalitet og rytme. «Nye» tonale systemer baserte seg blant annet på den kromatiske skalaen (tolvtonesystemet), andre serielle systemer (Boulez, Stockhausen osv.), mikrotonale systemer (Ives, Partch osv.) og på de fysiske egenskapene ved lyd (Grisey, Murail). Disse systemene ga, i likhet med det tonale systemet, et rammeverk som utvidet og avgrenset mulighetene for tonale variasjoner. Bruken av rytmiske systemer er tilsynelatende ikke på langt nær like godt dokumentert, men blant de mer kjente har vi (nok en gang) serielle systemer, antikke systemer og Schillinger-systemet, og ikke minst ikke-vestlige systemer, for å nevne noen. De nye systemene har bidratt til å bryte grensene for oppfatningen av hva som er «rytmisk», som jeg skal komme tilbake til senere. Kan denne uenigheten (utviklingen av så mange rytmiske systemer og diskusjonen om persepsjonell verdi) om rytme være resultatet av en 400 år gammel tradisjon som har sterkt fokus på metrum og ikke nødvendigvis på andre, utenom-metriske aspekter ved rytme?

Felles for flere av de nye systemene er fokuset på tall. På grunn av dens tilsynelatende

18 Leonard Bernstein, *The Unanswered Question – Six Talks at Harvard*, (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1976), 270.

19 Joseph Schillinger, *The Mathematical Basis of the Arts*, (New York: Philosophical Library, 1948), 12.

sterke orientering mot bruk av strukturer i utformingen av musikk, er moderne musikk blitt gjenstand for mye kritikk. Som i Griseys tilfelle, handler mye av kritikken om forholdet mellom struktur og mening. Men med det tiltagende fokuset på struktur i utformingen av musikken, er det også blitt rettet mer oppmerksomhet på struktur i analysen av den – og med det et større fokus på fenomenet rytme; ikke på hvordan den føyer seg etter det metriske rammeverket, men hvordan dens varigheter er organisert.

Som Schillinger påpeker var utviklingen av nye musikalske systemer en massiv bedrift på 1900-tallet, og få disse systemene har hatt den samme muligheten til å etablere seg over tid, som det tonale og det metriske systemet fikk. Fordelene ved at et system får etablert seg over tid, er at det blir større mulighet for utforskning, og dermed gjenstand for utvikling. En slik langvarig utvikling av et enkelt system fører ikke bare til at det kan utforskes grundig, men vil også gi lytteren et forståelsesgrunnlag som kan utvikle seg over tid. Et annet viktig moment er at enkelte systemer bidrar med begrensende rammeverk (som det metriske systemet), mens andre er dikterende (enkelte strenge serielle systemer). Uten å påstå at noen er «bedre» eller «dårligere» enn noen andre, kan skille mellom to typer systemer: De erfaringsbaserte som gjelder for et stort spekter av stykker og som får utviklet seg over tid, og de eksplisitte systemene som gjelder for et begrenset antall komposisjoner.

En viktig «fordel» med et erfaringsbasert system som metrum, er at lytteren fra komposisjon til komposisjon kan forholde seg til en kjent forståelsesramme som i liten eller ingen grad behøver tilvenning. Ut i fra det kan vi kanskje si at «ulempen» med et eksplisitt system er at lytteren må revurdere sin forståelsesramme i møtet med musikken. Flere av de nye rytmiske systemene som ble utviklet på 1900-tallet kan imidlertid kategoriseres i henhold til hvordan de forholder seg til det etablerte metriske systemet – det relative fraværet av metrum.

1.4 Rytme, mening og kontinuitet

I fraværet av metrum kan vi spørre oss om hva som skaper kontinuitet og periodisitet i rytme – hvilke holdepunkter har vi? Hva kjennetegner «god» rytme dersom den ikke baserer seg på metrum som forståelsesramme? Christopher Hasty skriver: «With the disappearance of the rhythmic continuity of the pulse, measure, and periodic phase structure, and the abandonment of the organizing force of a single tone center, twentieth-century music has raised fundamental issues of musical form.»²⁰ «Form» i dette tilfellet kan tolkes som form både på makro- og

20 Christopher F. Hasty, «On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music», *Music Theory Spectrum* 8, (våren 1986): 58, <http://www.jstor.org/stable/746070> (oppsøkt 19.05.10).

mikronivå: Hvordan oppfatter vi én del av musikken som annerledes fra en annen, og hvordan oppfatter vi kontinuitet i én del av musikken når den tradisjonelle forståelsesrammen vår for tid (metrum) ikke er oppfattbar?

Hasty stiller spørsmål om hvordan og hvordan vi opplever kontinuitet og diskontinuitet i musikk. Han viser blant annet til George Rochberg som mener at kontinuitet i musikk innebærer forutsigbarhet, og musikalsk tid oppfattes når hendelsene i musikken er rettet mot et mål.²¹ Slike mål manifesterer seg i tonal musikk som tonika, begynnelsen på en ny metrisk syklus, begynnelsen på en ny periode av metriske sykluser osv. Det er tyngdepunktet som musikken er utarbeidet på grunnlag av og streber etter å komme tilbake til. Hasty sammenfatter en rekke personers synspunkter på kontinuitet og diskontinuitet i musikk, og finner ut at fellesnevneren for dem er oppfatningen om at for store kontraster og fraværet av forutsigbarhet forhindrer kontinuitet.²² På sin side argumenterer Hasty for at ingen hendelse kan være helt isolert, men alltid kan sees i sammenheng med andre hendelser, og at vi derfor ikke kan snakke om ren diskontinuitet.²³ Hasty fortsetter med å vise til Edmund Husserls teori:

However, instead of regarding expectation as a determination of what can be, we may understand it as an openness to the possibility of relating events. Thus for Husserl, protension is not the projection of particular outcomes, but a reaching forward in the expectation that features of the object than those already given will reveal themselves. Once revealed, these features permit us to reinterpret what was previously given.²⁴

Avslutningsvis vedgår Hasty at vi i det 20. århundrets musikk kan snakke om relative grader av diskontinuitet²⁵, men at vi alltid i møte med et stykke musikk må lete etter forbindelser og dermed forhindre følelsen av total diskontinuitet.²⁶

I *Emotion and Meaning in Music* setter Leonard B. Meyer visse kriterier for ha vi oppfatter som meningsfylt musikk, kriterier som gjelder for vår forståelse av alle musikalske parametre. Et viktig stikkord her er forventning. Forventninger, i følge Meyer, oppstår som følge av vår tendens til å reagere på mønstre som forekommer i sanselige inntrykk.²⁷ Så snart mønsteret er identifisert, settes det igang en mental eller motorisk respons som følger dette mønsteret,²⁸ og denne responsen fører igjen til forventninger om hva som skal skje. I musikk bygges slike forventninger når vi identifiserer kjente mønstre og forsøker å forutse de mulige fortsettelsene av det mønstret – muligheter som er innlært ved tidligere erfaringer. Spenning,

21 Ibid., 59.

22 Ibid., 60.

23 Ibid., 61.

24 Ibid., 62.

25 Ibid., 72.

26 Ibid., 74.

27 Leonard B. Meyer, *Emotions and Meaning in Music*, (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), 24.

28 Ibid., 24.

skriver Meyer, involverer bevisstheten om vår avmakt når vi tilnærmer oss det ukjente.²⁹ Derfor er spenning i musikk en bevissthet om at utfallet av et mønster kan være noe annet enn det vi forventer. Dersom det uventede skulle inntreffe, forsøker lytteren å integrere dette uventede utfallet inn i systemet av mulige utfall som det aktuelle musikkstykkets stil er bygget på.³⁰ Det å lytte til musikk er derfor, i følge Meyer, en læringsprosess som lar oss tilegne oss flere og flere mønstre. Forekomsten av uventede utfall lagres i systemet vårt som mulige utfall, og blir følgelig integrert i vårt sett av forventninger.

Dersom lytteren ikke klarer å respondere til mønstre i musikken, blir musikken i følge Meyer meningsløs:

Embodied musical meaning is, in short, a product of expectation. If, on the basis of past experience, a present stimulus leads us to expect a more or less definite consequent musical event then that stimulus has meaning. From this it follows that a stimulus or gesture which does not point to or arouse expectations of a subsequent musical event or consequent is meaningless. Because expectation is largely a product of stylistic experience, music in a style with which we are totally unfamiliar with is meaningless.³¹

Meningsløshet i musikk er derfor, i følge Meyer, musikk hvor vi ikke klarer å identifisere mønstre, og følgelig ikke klarer å skape forventninger til kommende musikalske hendelser. Mening i musikk, derimot, skapes når vi er kjent med musikkens mønstre og får forventninger til hva som skal skje. Bevisstheten om at vårt sett av forventninger ikke skal oppfylles, skaper spenning.

Dette synet kan sies å bli støttet opp i Griseys kritikk av behandlingen av rytme i mye av den post-tonale musikken. Han kritiserer blant annet Messiaens bruk av retrogradable og nonretrogradable rytmer og Boulez' bruk av symmetriske og asymmetriske rytmer, og hevder at distinksjonen mellom slike kategorier i komposisjonsprosessen ikke har noen persepsjonell verdi i lyttesituasjonen.³²

What a utopia this spatial and static version of time was, a veritable straight line at the center of which the listener sits implicitly, possessing on only the memory but also a prescience that allows him to apprehend the symmetrical axis the moment it appears!³³

Videre skriver Grisey:

What a spatial view of musical time – but also what an anthropocentrism there is in this image of a man in the center of time, a listener fixed at the very center of the work to which he is listening! One might say that a truly Copernican revolution remains to be fought in music...³⁴

29 Ibid., 29.

30 Ibid., 29.

31 Ibid., 35.

32 Grisey, «Tempus ex Machina: A Composer's Reflections on Musical Time», 242.

33 Ibid., 242.

34 Ibid., 242-243.

Grisey understreker vanskeligheten for lytteren å begripe abstrakte konsepter som eksempelvis asymmetriske/symmetriske eller krepbare/ikke-krepbare rytmer. I lyttesituasjonen grupperer vi ikke slike rytmer i henhold til hvordan de er konstruert, vi grupperer dem i henhold til hvordan vi oppfatter mønstre. Siden det ikke alltid er et tilnærmet 1:1-forhold mellom hvordan rytmene er konstruert og hvordan vi oppfatter dem, blir det også vanskelig for oss å se sammenhengen mellom de oppfattede mønstrene og det påfølgende rytmiske materialet, i og med at den logiske oppbygningen som rytmene er basert på i liten grad kohererer med vår logiske forventning av hva som skal skje. Kort sagt: Rytmer basert på abstrakte strukturer kan mislykkes i å vekke våre tendenser til å oppfatte mønstre. Uten mønstre å forholde oss til, dannes det ikke forventning, og uten forventning får vi ikke følelsen av fremdrift i det rytmiske forløpet.

Dersom kontinuitet kjennetegnes av forutsigbarhet, og diskontinuitet kjennetegnes av uforutsigbarhet, kan vi spørre oss om hvilken av dem som faktisk er å foretrekke når vi lytter til musikk. De to er på hver sin ende av skalaen. Og dersom det er mulig å kategorisere én type musikk som totalt forutsigbar og den andre som totalt uforutsigbar, kan man forestille seg at ingen av dem ville vært særlig interessante å lytte til. Musikk vil alltid inneholde en viss grad av diskontinuitet fordi vi aldri kan være helt sikre på hva som skal skje. I stedet for å si at kontinuitet innebærer forutsigbarhet, kan vi si at det innebærer hvordan vi klarer å oppfatte og forstå forbindelsene mellom den nåværende musikalsk hendelsen og den tidligere hendelsen. Forståelsen av denne forbindelsen vil gi forventninger til hvordan musikken skal utvikle seg videre.

Meyers syn på mening i musikk føyer seg til blant andre Rochbergs teori om at kontinuitet i musikk forutsetter forutsigbarhet – forventning om at noe mer eller mindre spesifikt skal skje forutsetter at man ser antydninger til et kjent mønster, og på det grunnlaget ha forventninger til mulige fortsettelser av det mønsteret. For å illustrere dette: Dersom man sakte strekker en strikk, får vi flere forventninger; strikken kan blir lengre, og kan på et tidspunkt ryke. På en annen side, dersom strikken ikke blir strukket, men forblir i sin opprinnelige form, kan vi ikke se et mønster som strikkens form beveger seg etter, og følgelig ikke ha noen spesifikke forventninger om hva som skal skje med den. «Mening» (Meyer), og «kontinuitet» (Hasty), refererer derfor til det samme fenomenet: Oppfatningen om at noe skal skje, og evnen til å danne seg en forestilling av mulige utfall. Griseys kritikk er til en viss grad negativ, men kanskje delvis berettiget dersom vi ser den i lys av Meyer og Rochbergs teorier. Bruken av abstrakte strukturer som Fibonacci-serien og asymmetriske/symmetriske og retrogradable/nonretrogradable rytmer, kan være vanskelig for lytteren å lære og identifisere mønstrene av, og kan derfor føre til

diskontinuitet i form av uforutsigbarhet, og meningsløshet i form av dens mangel på å vekke forventninger hos lytteren.

Funksjonsharmonien er et godt eksempel på hvordan innlærte mønstre gir oss forventninger til mulige utfall: Vi hører begynnelsen på en progresjon som vi kjenner til, og danner på grunnlag av dette forventninger til hva som kan skje. Rytmask sett fungerer den tonale musikken på samme måte: Rytmske mønstre gir oss forventninger til når en påfølgende musikalsk hendelse skal forekomme. Det er imidlertid en stor forskjell mellom forventningene vi får av harmoni og rytme i tonal musikk – generelt sett gir harmonien oss forventninger til en rekke mulige utfall, mens rytmen gir oss forventninger til relativt få mulige utfall. Det er kanskje dette som gjør at Andrew J. Browne gir Stravinsky den høye utmerkelsen som den komponisten som hevet rytme opp til kunstnerisk verdighet: Han tok utgangspunkt i vår «gamle» rytmske forståelsesramme (metrum), bygget dem på mønstre som var kjent fra tidligere, og brøt opp folks forventninger til disse mønstrene. Eller som Justin London skriver:

Composers and performers often play on our metric abilities, either through their careful choice of tempos that tickle one or more metric thresholds, or in their use of patterns that invite but then thwart our ability to form coherent metric cycles (Stravinsky is perhaps the unchallenged master at this latter ploy).³⁵

Kapittel 2: Metrum og rytme

2.1 Forklaring

Vi skal nå gå nærmere inn på den mer tradisjonelle forståelsesrammen for rytme, nemlig metrum. Teorier om metrum utgjør en viktig ressurs for forståelsen av hvordan vi oppfatter én type rytmske mønstre, og kan følgelig gi oss et holdepunkt for hvordan vi oppfatter rytmer som ikke føyer seg etter disse mønstrene. Dette er et viktig moment for denne oppgaven i og med at musikken som skal under lupen i analysedelen, *Mallari*, synes å by på flere «problemer» knyttet til hvordan vi forstår dens rytme. For å kunne skape en forståelse av hva rytmisk organisasjon og eventuelt metrum i indisk musikk er, må vi ha noe å sammenligne med – en plattform bestående av mer eller mindre satte teorier om metrum og rytme som skal hjelpe til med å fange opp likheter og ulikheter i både teorier om og bruk av de to på tvers av tradisjonene, og ikke minst for enklest mulig å kunne avdekke terminologiske likhetstrekk. Jeg skal først ta for meg noen synspunkter på metrum, og deretter diskutere meg frem til én eller flere betydninger av ordet som kan benyttes i denne oppgaven.

35 Justin London, *Hearing in Time*, (Oxford: Oxford University Press, 2004), 161.

2.2 Metrum

David Epstein nevner tre viktige innfallsvinkler som har gjort seg gjeldende i studien av metrum: Én fokuserer på metrum i historisk og kulturelt perspektiv, én fokuserer på det strukturelle aspektet ved metrum, og én fokuserer på persepsjon og hvordan lytteren forstår metrisk informasjon.³⁶ Som vi skal se, er det vanskelig å skille disse aspektene fra hverandre: Diskusjonen om struktur er knyttet til diskusjonen om persepsjon, og diskusjonen om persepsjon er knyttet til kultur og historie. Vi må likevel forsøke å skille dem for best mulig å se på hvilke områder deres betydninger er like og ulike.

2.2.1 Metrum som organisasjon

Metrisk organisasjon dreier seg om en abstrakt oppdeling av tid i pulser, taktslag og større verdier. Det fungerer som et organisatorisk verktøy i utformingen av musikken, og kan representere det metrum vi oppfatter i musikken, selv om det de siste hundre årenes vestlige musikk ikke alltid har gjort det. Store Norske Leksikons definisjon av metrum er fokusert på metrum som struktur og organisasjon, og skiller den fra det hørbare tidsforløpet:

I musikken brukes betegnelsen vanligvis om det samme som taktart, dvs. mønsteret av fikserte tidsenheter (taktslag) som utgjør den enhet et musikkstykkets lengde måles i (f.eks. «en 8-takters melodi»). Metrum angis med en taktsignatur, dvs. en brøk der teller angir antall anslag og nevner det enkelte taktslags varighet (noteverdi). Den metriske grupperingen angis av taktstreker. Mens metrum refererer til en mekanisk inndeling av musikk i like tidsenheter, er *rytme* knyttet til den subjektive opplevelsen av tidsforløpet i musikk. Begrepene brukes likevel av og til om hverandre.³⁷

Metrum beskrives altså som et grunnleggende strukturelt rammeverk. Bortsett fra påstanden om at gruppering angis av taktstreker, er det ingenting i definisjonen som tilsier hvordan metrum reflekteres i overflaterytmen (den rytmen vi hører). Til tross for at det av og til kan være vanskelig å adskille metrisk organisasjon og perseptuelt metrum, er det viktig at vi er klar over deres potensielle likheter og forskjeller. «Metrisk organisasjon» skal i denne oppgaven referere til det nedskrevne og forhåndsbestemte hierarkiet av temporale elementer – taktsignatur, taktstreker, taktslag og underdeling. Taktsignatur og taktslag kan, som vi skal se, koherere med rekkefølgen av tunge og lette slag vi hører i musikken, men kan også undergraves av dem. Vi må derfor skille mellom taktsignatur og det vi oppfatter som takter, og mellom taktslag og det vi

36 David Epstein, *Shaping Time (Music, the Brain and Performance)*, (New York: Schirmer Books, 1995), 42.

37 Store Norske Leksikon, s.v. «metrum», <http://www.snl.no/metrum/musikk> (oppsøkt 10.08.10).

oppfatter som taktslag. Følgelig skal jeg referere til de tyngdepunktene vi oppfatter, som «slag».

2.2.2 Metrum som persepsjon

Metrum som persepsjon dreier seg om hvorvidt vi oppfatter musikken som metrisk. Denne opplevelsen er naturligvis knyttet til noe vi hører, og derfor handler metrum som persepsjon om forholdet mellom metrum (subjektivt merkbart) og rytme (hørbart). Diskusjonen om persepsjonen av metrum er kompleks, og jeg vil nødig forsøke å komme frem til én enkelt definisjon av det. I stedet vil jeg gå nærmere inn på sentrale teorier som beskriver metrum på ulike måter, og diskutere meg frem til flere muligheter for hva metrum kan være. Spørsmålet om hva som er persepsjonelt metrum er også et spørsmål om erfaring, kultur og historie, og jeg vil derfor ta i betraktning ulike teorier om metrum: Metrum i vestlig tonal musikk (Lerdahl og Jackendoff), metrum i ikke-vestlig musikk (Arom og Kolinski), og mer generelt anvendbare teorier om metrum (London).

Lerdahl og Jackendoffs teori om metrum er en kombinasjon av strukturelle og persepsjonelle regler. Teorien deles opp i to hovedkategorier som de kaller «well-formedness rules», som spesifiserer de mulige strukturelle beskrivelsene, og «preference rules», som er den subjektive utvelgelsen av de mulige strukturelle beskrivelsene.³⁸ De forklarer metrum som en gjensidig påvirkning mellom to eller flere pulseringsnivåer, og dette genererer sterke og svake slag. Når et slag forekommer samtidig i to pulseringsnivåer, oppfattes det som strukturelt sterkere enn når forekommer kun på ett pulseringsnivå.³⁹ Sentralt i denne teorien står distinksjonen mellom ulike aksenter. De skiller mellom tre typer, 1) «phenomenal», som betegner en hørbar vektlagt hendelse, og vil derfor bli referert til i denne oppgaven som «rytmisk aksent», 2) strukturell, som forårsakes av melodiske og harmoniske tyngdepunkter 3) metrisk, som er et sterkt slag i en metrisk kontekst.⁴⁰ Mest interessant for oss i denne oppgaven er forholdet mellom rytmisk og metrisk aksent, da vi i liten grad skal ta i betraktning tonale tyngdepunkter i musikken. Lerdahl og Jackendoff skriver:

Phenomenal accent functions as a perceptual input to metrical accent – that is, the moments of musical stress in the raw signal serve as «cues» from which the listener attempts to extrapolate a regular pattern of metrical accents. If there is little regularity to these cues, or if they conflict, the sense of metrical accent becomes attenuated or ambiguous. If on the other hand the cues are regular and mutually supporting, the sense of metrical accent becomes definite and multileveled. Once a clear metrical pattern has been established, the listener renounces it only in the face of strongly contradicting evidence.⁴¹

38 Fred Lerdahl og Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, (Cambridge, Mass: MIT Press, 1983) 9.

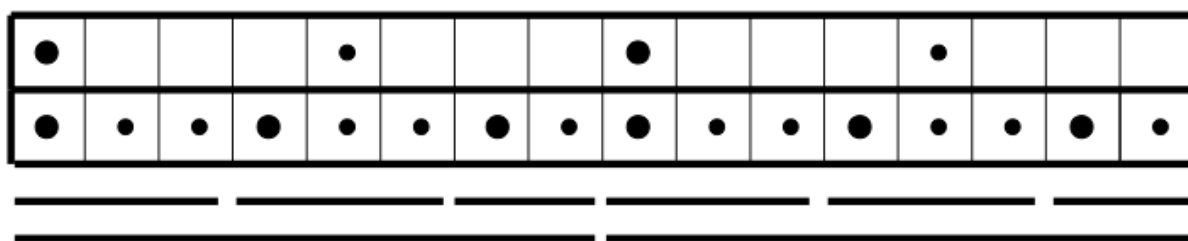
39 Martin Clayton, *Time in Indian Music*, 31.

40 Lerdahl og Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, 17.

41 Ibid., 17.

Derfor, skriver de, er metrisk aksent en mental forestilling som antydes av, men er ikke identisk med aksentueringen i musikken.⁴² Med andre ord er det summen av rytmiske aksenter som har potensialet til å konstruere følelsen av metrum hos lytteren. Som det fremkommer i sitatet over, forholder lytteren seg til dette metriske mønsteret, med mindre musikken uttrykker en overbevisende motsetning til det. Metriske aksenter er en subjektiv, anslagsvis beregning av uhørbare slag gjennom hørbare (rytmiske) aksenter. Illustrasjonen under viser hvordan den ujevne rytmiske aksentueringen av anslag (nederst), resulterer i en oppfatning av jevne, metriske aksenter (øverst). De horisontale strekene under boksen representerer hvordan vi grupperer anslagene.

Eksempel 1: Rytmiske og metriske aksenter



Videre kan vi spørre oss om det finnes noen generelle kriterier for at rytmer kunne skal oppfattes som metriske. Lerdahl og Jackendoff forklarer hvordan et punkt i tidsforløpet blir relativt sett strukturelt sterkere dersom man oppfatter slag på flere pulseringsnivåer. Tilstedeværelsen av sterke og svake slag er imidlertid ikke nok til å danne oppfattelsen av metrum. Justin London definerer metrum som «a structured attending to time which allows the listener to have precise expectations as to when subsequent musical events are going to occur».⁴³ Ut i fra denne definisjonen kan vi lese en rekke underliggende premisser for hva som kan oppleves som metrisk. Det å kunne ha presise forventninger til når musikalske hendelser skal inntreffe, som London nevner i definisjonen, forutsetter en rekke kriterier. For det første må det temporale hendelsesforløpet i musikken være til en viss forutsigbart. Total uforutsigbarhet i rytmenes tyngdepunkter kan ikke bidra til å danne et stødig forståelsesgrunnlag, og kan følgelig ikke danne serier med sterke og svake slag som lever opp til lytterens forventninger. Forutsigbarhet er imidlertid avhengig av lytterens erfaring og kjennskap til lytteobjektet på den

⁴² Ibid., 18.

⁴³ Justin London, «Rhythm, §1: Fundamental Concepts & Terminology, 4. Metre: beats, metric cycles and tempo», *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45963pg1?q=subdivision&search=quick&pos=61&_start=51#firsthit (oppsøkt 08.08.10).

måten at et kompleks metrum (f.eks. 9/8) forstås av en lytter med erfaring fra nettopp den taktarten, mens den for en lytter uten erfaring ikke i like stor grad vil kunne ha presise forventninger til når noe skal skje i tidsforløpet. Presise forventninger i tid forutsetter også at noen deler av tidsforløpet *er* tyngdepunkter, og andre ikke – dersom rytmen består kun av en rekke identiske stimuli separert av identiske tidsintervaller, vil det i minimal grad bidra til å gi lytteren forventninger om når et tyngdepunkt skal inntreffe. Videre kan vi si at viktige organisatoriske tyngdepunkter i tidsforløpet ikke må ligge for langt fra eller for nært hverandre. Justin London påpeker en øvre grense på 5-6 sekunder, og en nedre grense på rundt 100 millisekunder for vår kapasitet til å integrere hendelser i et stabilt mønster.⁴⁴ Det siste kriteriet ligger i at vi oppfatter slag innen rekkevidden av rundt 200-250 millisekunder til to sekunder.⁴⁵ Vår forventning er altså avhengig av forutsigbarhet, tyngdepunkter i hendelsesforløpet og relativ nærhet/avstand i tid.

2.2.3 Metrum som merkbart eller umerkbart?

Lerdahl og Jackendoffs teorier om metrum er utvilsomt en som en som kan benyttes for mye av den musikken som vi oppfatter som metrisk. Den er imidlertid trolig ikke generell nok til å gi oss et større bilde av metrum som forståelsesramme for rytme i alle typer musikk. Londons generelle teori om metrum er mer anvendbar, og påpeker en rekke allmenngyldige kriterier for opplevelsen av metrum. Som London påpeker er metrum en forståelsesramme som tillater lytteren å ha presise forventninger til når noe skal skje i det temporale forløpet, og denne forståelsesrammen åpenbarer seg på grunnlag av rytmen vi hører. Men trenger rytmen å reflektere den metriske organisasjonen for at musikken skal oppleves som metrisk? Kan metrum være noe annet enn det vi umiddelbart tolker i musikken?

To termer som er viktige å definere før vi går løs på denne diskusjonen, er «kometrikk» og «kontrametrikk». Termene er de fornorskede versjonene av «cometric» og «contrametric» hentet fra Simha Aroms artikkel *Time Structure in the Music of Central Africa: Periodicity, Meter, Rhythm and Polyrhythmics*:

A figure is commetrically arranged when the accents, changes of tone color or (failing these) the attacks tend to coincide with the pulse. Commetricity is regular if all the accents, or more than half of the tone color changes attacks, coincide with the pulse, and if no sound produced off-beat overlaps the following pulse [...]. It is irregular whenever a stressed sound is off-beat, and/or whenever less than half of all the sounds that are off-beat overlap the following pulse [...].⁴⁶

⁴⁴ London, *Hearing in Time*, 27.

⁴⁵ Ibid., 31.

⁴⁶ Simha Arom, «Time Structure in the Music of Central Africa: Periodicity, Meter, Rhythm and Polyrhythmics»,

A rhythmic figure is contrametrically related to the pulse when accents, tone color changes or (failing these) the attacks occur predominantly off-beat. Contrametricity is regular when the marked element is invariably found in the same position with respect to the pulse [...]. Contrametricity is irregular when the position of the marked element with respect to the pulse is not systematically the same [...].⁴⁷

Jeg skal imidlertid begrense meg til bruken av «kometrisk» og «kontrametrisk» som rytmiske grupper og aksenter tydelig underbygger eller tydelig undergraver den metriske organisasjonens strukturelle tyngdepunkter.

Et henblikk på andre musikktradisjoner kan gi oss en bredere idé om hva en rytmisk forståelsesramme kan innebære. I sin artikkel om rytme og metrum i sentralafrikansk musikk skriver Simha Arom:

The pulse is an isochronal standard, which is used by Central African cultures as the unit of reference for the measurement of musical time. It provides a series of regular reference points for ordering rhythmic events. In polyrhythmic music, the pulse is the common regulator of temporal organization for all parts. It is thus the basic unit of time according to which all durations are defined. In Central Africa, however, the pulse is rarely materialized.⁴⁸

Videre forklarer Arom hvordan rytmen forholder seg til denne pulsen: «The dominant rhythmic feature in Central Africa is a contrametric relationship to the pulse, which creates a contrast between the rhythmical events and their temporal framework.»⁴⁹ Det vil si at rytmen ofte beveger seg på tvers av en puls som sjelden materialiseres. Spørsmålet da er hvorvidt pulsen i det hele tatt kan oppfattes av lytteren, i og med at rytmene åpenbarer en annen metrisk organisasjon enn hva som er utøvernes felles referansepunkt.

Mieczyslaw Kolinski diskuterer dette problemet i sin artikkel *A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns*: Hvordan vi oppfatter rytmer kontra hvordan det er ment at vi skal oppfatte rytmer. Kolinski tar utgangspunkt i gestalt-psykologiske prinsipper om at hendelser organiseres i mønstre:

The gestaltists reject the traditional stimulus-response theories which assume that a perceptual experience is equal to the sum of its stimuli. A wealth of observations revealed that our mind organizes the stimuli into patterns forming relations between figure and ground. A piece of music may be considered as a perfect temporal Gestalt representing a dynamic field in which its various structural facets interact. Going one step farther, one may view music as a complex figure standing out against its socio-cultural ground.⁵⁰

For på enklest mulig vis å illustrere hvordan vi har en tendens til å organisere grupper, trekker

Leonardo, Vol. 22, No. 1, *Art and the New Biology: Biological Forms and Patterns*, (1989): 93,
<http://www.jstor.org/stable/1575146> (oppsøkt 22.06.10).

47 Ibid., 93.

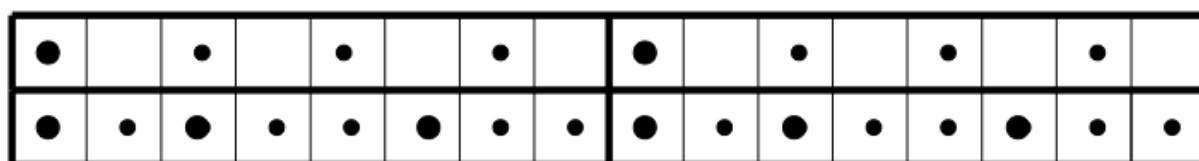
48 Ibid., 92.

49 Ibid., 99.

50 Mieczyslaw Kolinski, «A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns», *Ethnomusicology* 17, nr. 3 (september, 1973): 499, <http://www.jstor.org/stable/849962> (oppsøkt 22.06.10).

Kolinski frem det første preludiet i Bachs *Wohltempiertes Klavier*, hvis melodiske gruppering er basert på 2+3+3 (8-deler). Vi organiserer det imidlertid ikke som 2+3+3, men heller innenfor rammene av to 4-delspulser.⁵¹ Illustrasjonen nedenfor viser hvordan de ujevne, melodiske aksentene i melodien (nederste linje) tolkes av lytteren i lys av jevne, metriske aksenter, eller slag (øverste linje).

Ekempel 2: Melodiske og metriske aksenter i Bachs første preludium, *Wohltempiertes Klavier*



Kolinskis mening om at det ikke er hver enkelt aksent som utgjør lytterens oppfatninger av slag, føyer seg derfor til Lerdahl og Jackendoffs teori: Vi danner oss en oppfatning av tunge og lette slag basert på summen av rytmiske aksenter i musikken. Det er imidlertid i kritikken av Cooper og Meyer at Kolinskis syn virkelig blir interessant. I kapitlet om rytme og metrum i *The Rhythmic Structure of Music* påpeker Cooper og Meyer at melodien som kommer inn i takt 80 i siste sats i Schumanns a-moll-konsert oppfattes som i et annet metrum enn det som er angitt i partituret:

For instance, though the last movement of Schumanns's Piano Concerto in A Minor is written in $\frac{3}{4}$ time throughout, the melody which enters at measure 80 is so strongly duple on the primary level that the time signature no longer really represents the metric structure.⁵²

Kolinski kritiserer dette synet, og hevder at det ikke er notasjonen det er noe galt med, men at det er Cooper og Meyer som misoppfatter hvilken taktart det er ment at man skal høre melodien i lys av. Det betyr at melodien, som Kolinski påpeker, er kontrametrisk. Tilfellet hos Schumann er imidlertid radikalt annerledes enn det hos Bach. Mens sistnevnte helt uten anstrengelse for lytteren organiseres innenfor rammene av to 4-delspulser i stedet for 2+3+3 8-delspulser, skal det en anstrengelse til for å høre melodien i Schumanns pianokonsert som 6/4-takt i stedet for 3/2-takt, noe Kolinski påstår er hensikten. Forskjellen mellom de to eksemplene ligger i at Bachs aksenter, til tross for at de er kontrametriske, oppfattes umiddelbart i lys av den egentlige

⁵¹ Ibid., 500.

⁵² Grosvenor W. Cooper og Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*, (Chicago: University of Chicago Press, 1960), 88.

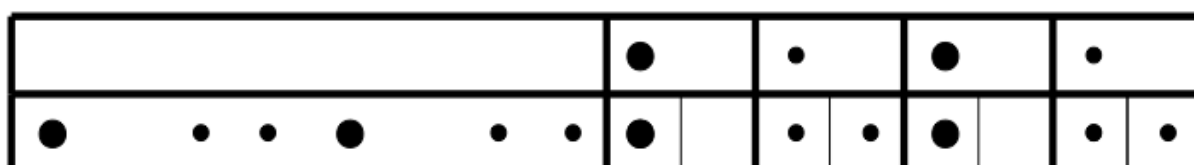
taktarten (4/4-takt), mens Schumanns kontrametriske aksenter er så sterke at de oppleves som en annen taktart. Cooper og Meyer har rett i at melodien umiddelbart oppfattes som i et annet metrum enn det som er skrevet i partituret, men Kolinski kan ha rett i at det fra komponistens side er ment at man skal oppfatte melodien i lys av det nedskrevne metret. Dette betyr at melodien i følge Kolinski er ment å skulle oppfattes i lys av et metrum som ikke fremkommer i melodien.

Kort sagt mener Kolinski at det er summen av aksenter som danner grunnlaget for at lytteren skal oppfatte tunge og lette slag. Aksentene i seg selv er ikke nødvendigvis representanter for disse slagene og ikke hver enkelt aksent. Aksenter er ikke bestandig kometriske, og skal derfor heller ikke nødvendigvis tolkes som essensielle tyngdepunkter som forstås som absolutte tyngdepunkter i form av slag. Videre tar han til orde for at vår forståelse av rytme ikke bare bør baseres på det vi hører, men også hvordan det er ment at vi skal høre det. Da kan vi spørre: Er metrum kun det vi umiddelbart oppfatter i musikken, eller kan det også være en forståelsesramme som den musikken vi hører går på tvers av?

2.3 Egne betraktninger om metrum

På en side kan vi si at persepsjonen av metrum er den subjektive tolkningen av fenomenale aksenter og ikke-aksenter som danner grunnlag for presise forventninger til når noe skal skje i musikkens hendelsesforløp. Presis forventning forutsetter mer eller mindre regelmessighet i tunge og lette slag. De rytmiske aksentene er i seg selv med på å danne oppfatningen av metrum hos lytteren, men deres grad av innflytelse påvirkes også av det som har skjedd tidligere i hendelsesforløpet – så snart metrum stadfester seg hos lytteren sees rytmen ikke bare som altoverskyggende, enkeltstående grupper, men også i lys av det metret som har stadfestet seg hos lytteren. I eksempel 3 ser vi hvordan en enkel rytmisk frase først oppfattes utenfor et rammeverk (nederst), og hvordan repetisjonen av frasen fører til lytterens oppfatning av et metrisk rammeverk som rytmene kan høres i lys av.

Eksempel 3: Oppfatningen av et metrisk rammeverk gjennom persepsjonen av rytme



På den annen side må de metriske tyngdepunktene som utgjør lytterens forventningsgrunnlag understrekes i rytmen med jevne mellomrom for at følelsen av metrum ikke skal forsvinne. Vi kan kanskje sammenligne det med akkordprogresjoner i tonal musikk: Så snart et tonalt sentrum er etablert hos lytteren, oppfattes andre akkorder i lys av det senteret, og ikke som enkeltstående akkorder uten noen som helst tilknytning til det. Lange progresjoner fører til en midlertidig tilsløring av det tonale sentret, og modulasjoner fører til destruksjonen av det.

Derfor kan det være nærliggende å tro at metrum er en *forståelsesramme* som dannes hos lytteren gjennom den hørbar rytmen, og som rytmen høres i lys av. «Forståelsesramme» kan imidlertid benyttes i tilfeller der rytme er basert på en underliggende pulsering som sjelden reflekteres i det rytmiske materialet, som illustrert av Arom og Kolinski. Forståelsen av slike rytmer forutsetter kunnskap og erfaring, i motsetning til rytmer som selv bidrar til å danne lytterens forståelsesramme. En slik forståelsesramme passer imidlertid ikke nødvendigvis inn i Justin Londons definisjon av metrum, som blant annet forutsetter at metrum skal bidra til å gi lytteren presise forventninger til når noe skal skje i tidsforløpet. For å gi et eksempel på dette: Den til tider uhørbare referansepulsen i sentralafrikansk musikk som Arom omtaler, bidrar ikke nødvendigvis til å gi lytteren en presis forventning om når noe skal skje, i og med at så mange av de rytmiske aksentene og grupperingene er kontrametriske.

Vi skal likevel være forsiktige med å kategorisere den ene som metrum og den andre ikke, da overgangen mellom de to er ganske vag. For å illustrere dette med et eksempel: Vi ser for oss fire 4/4-takter i et relativt sakte tempo, der de to første taktene inneholder rytmer som klart og tydelig understreker 4/4-metret, og de to siste inneholder aksenter som klart og tydelig understreker et annet metrum. De to første taktene gir lytteren grunnlag for å ha presise forventninger til hva som skal skje i tidsforløpet, og kan derfor kalles metrisk i Londons definisjon av ordet. De to siste, derimot, sees kanskje først i lys av de slagene som lytteren har opparbeidet seg i løpet av de to foregående taktene. Disse rytmene antyder imidlertid en annen metrisk organisasjon enn de i de to første taktene. Dersom disse rytmene er «overbevisende» nok, kan det føre til at lytteren opparbeider seg følelsen av nye regelmessige slag, og igjen følelsen av et metrum som er annerledes enn det som åpenbarte seg i de to taktene. På en annen side kan det føre til at lytteren anstrenger seg for å «forbli» i det metret som ble oppfattet i de to første taktene. Dette «gamle» metret vil imidlertid ikke gi lytteren presise forventninger til hva som skal skje i tidsforløpet, i og med at det nye metret reflekterer en kontrasterende serie med sterke og svake slag. I et slikt tilfelle – hvilket av de to er metrum? Om ikke dette eksempelet klargjør hva metrum er, bidrar det ihvertfall til å illustrere noen av problemene rundt det å lage en absolutt definisjon av termen.

Kanskje vil det være lettere å oppnå en forståelse av hva metrum er ved å se nærmere på hva det *ikke* er. Det naturlige utgangspunktet vil være Londons generelle definisjon på metrum. Som han sier, bidrar metrum til å utstyre lytteren med en presise forventninger til når noe skal skje i musikkens tidsforløp. Det vil si at fraværet av metrum gjelder for de tilfellene der lytteren *ikke* kan ha presise forventninger til når noe skal skje, og i denne kategorien finner vi et helt spekter av muligheter. Vi kan derfor si at metrum befinner seg på den ene siden av spekteret, og representerer maksimal forutsigbarhet. På den andre siden av spekteret finner vi totalt fravær av metrum, som på sin side representerer maksimal uforutsigbarhet. Derfor, i stedet for å omtale noe musikk som metrisk og annen ikke, kan vi heller si at musikk inneholder grader av metrisitet. Mens enkelte nivåer i det rytmiske hierarkiet kan innebære total forutsigbarhet og regelmessighet, kan andre nivåer være blottet for disse. Total forutsigbarhet (om det finnes) kjennetegnes som oppfatningen av pulseringer på alle arkitektoniske nivåer der avstandene mellom hver puls på hvert nivå er like lange (like lange pulser i underdelinger, slag, takter og perioder). Total uforutsigbarhet kjennetegnes av det absolutte fraværet av regelmessig pulsering på alle nivåer over lang tid. I et slikt tilfelle er ordet «pulsering» misvisende, da dets betydning normalt sett forutsetter en viss regelmessighet i tid.

Kapittel 3: Rytme i indisk musikk

3.1 Tall og rytme i indisk musikk

I forsøket på å forklare hvorfor så mange fremragende matematikere kommer fra Syd-India, skriver A. Alikhan:

Carnatic music may have been [a] contributing factor. Being so very precise and mathematical in its structure, it apparently imparted a sense of highly precise, mathematical cadences to the mind...Thereby somehow «programming» it for scientific thought.⁵³

I likhet med mye av den moderne vestlige musikken, har karnatisk musikk et sterkt fokus på rytme som representasjoner for matematiske formler og geometriske strukturer. Generelt sett kan vi si at karnatiske musikere omfavner matematisk rasjonalitet i musikken, og er bevisst på forholdet mellom tall, rytme og tonehøyde. P. Sambamurthy kommenterer forholdet:

53 A. Alikhan sitert i Wendy S. Boettcher, Sabrina S. Hahn, Gordon L. Shaw «Mathematics and Music: A Search for Insight into Higher Brain Function», *Leonardo Music Journal* 4, (1994): 53, <http://www.jstor.org/stable/1513181> (oppsøkt 04.01.10).

Music is an exact science. The student of mathematics will find herein the practical application of many of the concepts, series, progressions and formulate of mathematics. The popular notion that art is something that will not stand scientific analysis is incorrect.⁵⁴

Selv om Sambamurthy påstander kan virke noe bastante og ugjenkjennelige sammenlignet med det til tider romantiske synet på musikk som man har i vesten, illustrerer de i det minste bevisstheten om forholdet mellom tall og musikk som er rådende blant indiske musikere, og ikke minst blant indiske perkusjonister. Robert Brown skriver i *The Mrdanga*:

If one sees a drummer (or for that matter, a singer or instrumentalist) riding on the buss in South India, with a rather far-away look in his eyes, the light patting of right hand on thigh indicating some sort of high mental concentration, he can rest assured that the musician is working out an intricate rhythmic configuration of this type to spring on his audience and friends at the next concert.⁵⁵

Ludwig Pesch påpeker at mye av grunnen til at den indiske perkusjonisten Palghat Raghus analytiske tilnærming til rytme, var hans grad i matematikk og kunnskap om astronomi og prosjektilgeometri (!), men at indiske perkusjonister i generasjoner har raffinert deres kunst gjennom matematisk presisjon.⁵⁶ Vi trenger heldigvis hverken en grad i matematikk eller kunnskap om astronomi eller prosjektilgeometri for å forstå karnatisk rytme, men kun en anelse analytisk tilnærming til feltet.

3.2 *Sarvalaghu* og *kanakku*

I sin avhandling *Mridangam Mind* skiller David Nelson mellom to rytmiske «væremåter» som gjør seg gjeldende i karnatisk musikk: *Sarvalaghu* og *kanakku*.⁵⁷ Begge termene ser ut til å bli brukt hovedsaklig i forbindelse med praksis knyttet til perkusjonsinstrumenter, men sistnevnte gjør seg vel så gjeldende i andre musikalske sammenhenger som komposisjon og improvisasjon generelt. Nelson beskriver *sarvalaghu* som rytmiske mønstre med den hensikten å underbygge den metriske strukturen og drive rytmen, på samme måte som et stødig trommeakkompagnement gjør. På den andre siden har vi *kanakku* (tamilske for «kalkulering»), som beskrives av Nelson som «designs in the fabric of time».⁵⁸ Det er i denne kategorien vi finner selve kjernen i det karnatiske synet på rytme: Rytme som tall, og utregning som en del av grunnlaget for å oppnå et estetisk tilfredsstillende resultat. *Kanakku* er en kategori bestående av

54 P. Sambamurthy, *South Indian Music*, (Chennai: The Indian Publishing House, utg. 9, 2006), 1:1

55 Brown sitert i Pesch, *South Indian Music*, 221.

56 Pesch, *South Indian Classical Music*, 221.

57 Nelson, David, *Mridangam Mind: «The Tani Avartanam in Karnatak Music»*, PhD-avhandling, Wesleyan University, Middletown, Connecticut, 29.

58 Ibid., 43.

en rekke rytmiske strukturer som er åpne for manipulasjon – en samling generelle rutenett *uavhengige av tala-variant og underdeling*, som musikeren selv kan forme etter egne behov. Likevel er de underlagt strenge «regler» som skal bidra til å bevare deres opprinnelige, gjenkjennelige uttrykk. Som vi skal se i analysedelen, kan de imidlertid være gjenstand for massiv manipulasjon. Matematisk kalkulering av enklere rytmiske strukturer kan til en viss grad foregå under selve fremføringen av musikken, mens de mer omfattende og kompliserte strukturene krever lengre forberedelse. Til tross for at sarvalaghu og kanakku blir regnet som to vidt forskjellige måter å tenke rytmikk på, er det, som David Nelson påpeker, ikke alltid mulig å kategorisere alt rytmisk materiale som én av de to, da de to representerer hver sin ende i spekteret av rytmiske muligheter.⁵⁹

Videre kan vi spørre oss hvor dette store fokuset på forholdet mellom matematikk og rytme kommer i fra. Forhåpentligvis bidrar jeg ikke til en ytterligere mystifisering av indisk musikk når jeg nå å se nærmere på forholdet om tid, tidsmåling og musikk i indisk filosofi.

3.3 Tid i indisk filosofi

Indisk musikk viser en forsmak for den presise og enhetlige målingen av tid.⁶⁰ Martin Clayton hevder at dette stammer fra musikkens rolle som religiøs handling, der mest mulig presis utførelse skal sikre fordelsmessig effekt⁶¹. Videre kan håndbevegelsene fra tala-systemet spores tilbake til gamle ritualer. Clayton siterer Chaudhary, som bekrefter Bharatas⁶² utsagn om hvordan lyd er avhengig av tid, og måling av tid avhengig av lyd.⁶³ Chaudhary påpeker at oppfatning av tid er umulig uten at den deles opp, og en slik oppdeling krever hendelser (action). Enhver hendelse vil, uansett hvor diskret den er, produsere lyd. Clayton konkluderer med at lyd og tidsmåling i hinduistisk filosofi er uadskillelige, og knyttet til universets funksjon.⁶⁴

I Lewis Rowells *Music and Musical Thought in Early India*, får vi et innblikk i hvordan tid, rituelle handlinger og musikk henger sammen i den gamle indiske kulturen, en sammenheng som synes å være like tilstedeværende i den moderne indiske klassiske musikken. Rowell skriver om to vesensforskjellige tidsfilosofier i rituell handling som på et senere tidspunkt smeltes sammen. På den ene siden har vi *ekstern tid*. I denne kategorien blir tid sett på som syklisk, og denne syklisiteten kan tolkes som et symbol på hvordan mennesket søker kontinuitet i livet ved

⁵⁹ Ibid., 29.

⁶⁰ Clayton, *Time in Indian Music*, 12.

⁶¹ Ibid., 12.

⁶² Musikkviteren som mellom år 200 f.kr. og 200 e.kr. forfattet avhandlingen om musikk, drama og dans, *Natya Shastra*.

⁶³ Chaudhary sitert i Clayton, *Time in Indian Music*, 13.

⁶⁴ Clayton, *Time in Indian Music*, 13.

forsikringen om at solen skal stå opp hver dag, at jorda gir avlinger og at dyrene formerer seg.⁶⁵ Senere har idéen om syklisitet blitt tosidig, hvor vi på den ene siden finner kontinuitet, og på den andre begrensning. Denne begrensningen skal ideelt sett overvinnes ved hjelp nettopp de «rytmiske» syklusene aspektene ved livet og verden, da mennesket søker kontroll over sine egne sanser og handlinger. På denne måten skal man overvinne illusjonen om den begrensende tiden som gjenspeiler seg i det menneskets daglige liv.⁶⁶ Den eksterne tidsfilosofien i rituell handling åpenbarte seg blant annet ved bruken av håndbevegelsene som skulle sørge for tidsmessig koordinasjon. På den andre siden har vi *intern tid*, hvor oppmerksomheten rettes mot tid som intern handling. Her inngår i hovedsak åndedrett, men også kontroll over egen fysikk og psyke. Denne tids-filosofien gjorde at ritualer ble mindre mekaniske, og i søken etter sannhet ble fokuset satt på en selv. Når ekstern og intern tidsfilosofi smeltes sammen, blir ritualen en blanding av fokus på gestikulasjon, som representerer ekstern tid, og pust, som representerer intern tid.⁶⁷

Rowell skriver om hvordan tid og offerhandling er uløselig knyttet til hverandre:

The link between time and sacrifice is very ancient. In the well-known *Purusa-sukta*, one of the latest compositions in the *Rgveda*, the seasons of the year are the elements of sacrifice in the ritual dismemberment of Purusa, the cosmic man, whose parts became everything that exists. The appropriate verse, in Walter Maurer's translation, reads: «When with Purusa as oblation the gods offered a sacrifice, the spring was its clarified butter, the summer its fuel, the autumn the oblation.» The reasoning is deliberately circular: time becomes the means of sacrifice and makes sacrifice possible; but as the direct result of that sacrifice, time is established and maintained in its proper course.⁶⁸

Rowell påpeker her den enestående viktigheten av sammenhengen mellom tid, ritualer og musikalsk praksis i indisk musikk, og hvordan gammel rituell praksis gjennomsyrrer flere aspekter ved musikken i det moderne India: Med håndbevegelsene (*kriya*) som markerer talaen tilpasser man de store, eksterne tidsdelingene, mens man med sang åpenbarer den sanne, interne tid.⁶⁹

Rowell viser til den viktige indiske filosofen Abhinavagupta (950 - 1020) som i et filosofisk og estetisk perspektiv beskriver talaen som det elementet i musikk som skaper balanse, og videre danner denne balansen tilfredsstillelse. Balanse i Abhinavaguptas beskrivelse omfatter ikke bare fysisk og psykisk balanse, men den kosmiske tilstanden som rolig balanserer i sentrum av kaoset rundt skapelsen, opprettholdelsen og ødeleggelsen av verden.⁷⁰ Denne balansen opprettholdes ved hjelp interaktivt samarbeid mellom de tre temporale elementene *kalá*, *kála* og

65 Lewis Rowell, *Music and Musical Thought in Early India*, (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 184.

66 Ibid., 184-185.

67 Ibid., 186.

68 Ibid., 186.

69 Ibid., 186.

70 Ibid., 189.

laya, der *kalá* er delingen av tid i enheter, *kála* er tiden selv og *laya* er pausene mellom enhetene. Abhinavagupta sammenligner den temporale prosessen i musikk med de tre fasene som utgjør kosmos' evolusjon: Oppdelingen av det Rowell kaller «*primal matter*», altså råmateriale, til oppfattbare former, systematisk bevegelse i strukturert tid, og oppløsningen av alle oppfattbare former. Deretter begynner syklusen på ny.⁷¹

Rowell argumenterer altså for at det er en klar forbindelse mellom musikalsk rytme, rituell handling og filosofiske teorier om tid og kosmiske sykluser: I filosofien finner vi teorien om kosmiske sykluser som balanserer seg igjennom verdens kaotiske forandring, og i rituell handling ser vi skygger av dette gjennom håndbevegelsenes symbol på den konstante tiden i kosmiske sykluser. Pusten er et symbol på den tiden vi oppfatter, den sanne tiden. Med pust skal man oppnå en ro som frigjør en fra de kosmiske syklusenes begrensning. Håndbevegelsene har forblitt et bærende element i musikken i form av å markere talaen – de konstante «metriske» syklusene som koordinerer all rytmisk kreativitet i indisk klassisk musikk. Rowell skriver:

I am suggesting here, and will give additional evidence to support the suggestion, that musical behaviour in the Indian tradition has been deeply influenced by, and continues to manifest, this confluence of two temporal streams. Gesture and breath are the two archetypal forms of music making and may be interpreted as both symbols and means of sacrifice: like the ancient vedin, the Indian musician controls audible time by actions – the motion of his hand and the outflow of his breath. With the gestures of *tala* he regulates the illusion of outer time with its gross divisions and audible forms, while with the controlled emission of his vocal sound he manifests the true, continuous, inner time.⁷²

3.4 Syklisitet i indisk musikk

Martin Clayton er, som nevnt tidligere, enig i at finnes en klar forbindelse mellom tidsmåling i indisk filosofi og produksjon av lyd. Han stiller seg derimot kritisk til idéen om talaen som representant for kosmiske sykluser, selv om han innrømmer likheter mellom den filosofiske idéen om identiske kosmiske sykluser som er forskjellige på detaljnivå, og dens paralleller til repetitive tala-sykluser og rytmisk variasjon på lavere nivåer.⁷³ Det kommer frem i Rowells bok at termene som omfatter alle aspekter ved musikalsk rytme har forandret seg radikalt fra de tidligste nedtegnelsene til de som brukes i dag.⁷⁴ Det er først på 1200-tallet vi kan se antydninger til at idéen om musikalsk tid som syklisk blir rådende – en tid da India sto overfor en rekke muslimske invasjon og hinduismen inntok en svakere posisjon.⁷⁵ Altså ble talaen slettes ikke sett på som strengt syklisk før dette, men heller som en rekke metriske mønstre med

⁷¹ Ibid., 189.

⁷² Ibid., 186.

⁷³ Clayton, *Time in Indian Music*, 12.

⁷⁴ Rowell, *Music and Musical Thought in Early India*, 192.

⁷⁵ Clayton, *Time in Indian Music*, 17.

ulik varighet.⁷⁶ Clayton viser til Rowell som hevder at dette kan ha å gjøre med at symbolske representasjoner som avløses av andre tankesett tas opp i musikken.⁷⁷

Metrum⁷⁸, hevder Clayton, er ikke mer en sirkel enn det er et målebånd eller en linjal.⁷⁹ Det har imidlertid en tilbakevendende kvalitet på den måten at vi forventer at noe skal «komme tilbake» til der det var, i tillegg til å være et element for oppdeling av tid, og at man i vestlig musikkteori har lagt vekt på metrum som tidsmåling, mens man i indisk musikkteori har lagt like stor vekt på metrum som både tidsmåling og som et element for tilbakekomst. Altså er ikke «syklisk» metrum noe som er egenartet for indisk musikk.⁸⁰ Derimot er konseptet metrum (som i tilbakevendende organisatoriske holdepunkter i tid) svært like i både vestlig og indisk musikk. Men der indisk musikk med sin mulige kosmologiske idé om tid ser ut til å balansere både den lineære kontinuiteten og det tilbakevendende aspektet, har vestlige musikkteoretikere ignorert sistnevnte.⁸¹

Clayton forsøker å forklare Rowells teori, og hevder at indiske teoretikere gikk fra å mene at tala kunne sees på som syklisk, til å tro at det er en naturlig sammenheng og at musikk skal være syklisk, i og med at så mange verdslige fenomener oppfattes som sykliske. Denne tankegangen har igjen blitt forsterket hos indiske musikere, og den strengt sykliske talaen har dermed blitt normen. Han gjør denne teorien mer universell ved å si at forholdet mellom ideologi og musikk er interaktivt, og at en forenklet teori om at den ene påvirker den andre er uholdbart.⁸² Musikk er så mye mer enn ideologi, men måten vi oppfatter musikken på kan være påvirket av måten vi oppfatter andre opplevelser, og at dette igjen påvirker idéen om hvordan musikken skal være.

3.5 Linearitet og ulinearitet i vestlig og indisk musikk

Clayton hevder altså at metrum i indisk og vestlig musikk har mye til felles med hverandre. Han begrunner dette hovedsakelig med aspektene lineær progresjon og tilbakekomst. En 4/4-takt følger en 4/4-takt på samme måte som tala-syklus følger tala-syklus⁸³. Clayton spør om det er indisk musikk som faktisk er unikt syklisk, eller om det egentlig er vestlig musikk som

⁷⁶ Ibid., 22.

⁷⁷ Ibid., 17.

⁷⁸ Det kommer ikke frem nøyaktig hva Clayton mener «metre» er, men vi kan i det minste fastslå at det representerer et temporalt grunnlag som repeteres.

⁷⁹ Clayton, *Time in Indian Music*, 19.

⁸⁰ Ibid., 19.

⁸¹ Ibid., 20-21.

⁸² Ibid., 22.

⁸³ Ibid., 22.

er usedvanlig lineær.⁸⁴ Ved å bruke Jonathan Kramers teori om lineære og ulineære aspekter i musikk, synes han å komme nærmere svaret. Musikk kan benytte seg av begge disse aspektene:

Linear features, for Kramer, are those aspects of music which seem to be determined by what has gone before, while nonlinear features are determined by characteristics of the piece as a whole. Thus harmonic motion, cadence, and closure are linear features, while (for instance) the metre of a consistently metrical piece, or the composition of an ensemble, are non-linear features.⁸⁵

Clayton medgir at indisk musikk ser ut til å inneholde mange ulineære aspekter sammenlignet med vestlig tonal musikk: En indisk komposisjon inneholder én raga, ingen modulasjoner, og én tala, mens vestlig klassisk musikk omfatter lange modulasjoner vekk fra, og tilbake til tonika.⁸⁶ Videre hevder han at de lineære aspektene i indisk musikk er å finne på lokalt plan, i motsetning til vestlig musikk, der de lineære aspektene kan sees i komposisjonens totale forløp ved å være rettet mot det endelige målet, slutten. Clayton trekker her frem forskjeller i ideologiske kulturer ved de to typene musikk, der vestlig musikk omfavner kvaliteter som fremdrift, og indisk musikk omfavner tilstand.⁸⁷

Yet it does appear that, *relative to Western tonal music*, Indian music seems to display non-linear features more prominently and linear features less so. This seems to me inherent in assumptions about the nature of *rag*, *tal*, and composition (*bandis*). Thus, a single *rag* determines the melody of an entire performance, without modulation; a single *tal* remains in force, its cycles repeating indefinitely; a «composition» is not a whole performance, but a relatively brief fragment which remains operative as a source of variations and elaborations. Conversely, Indian music has no equivalent to the Western concept of large-scale harmonic motions away from and back to a tonic chord, a piece which begins in *rag A* continues in *rag A*, and ends in *rag A*, thus there can be no resolution equivalent to a final cadence.⁸⁸

3.6 Egne betraktninger

Claytons slutning virker delvis korrekt, samtidig som den virker noe unyansert. Det som er viktig å påpeke, er at indisk musikk er i stor grad improvisert, noe som har en tendens til å i stor grad danne linearitet på lokalt plan. Et annet poeng er at linearitet i vestlig tonal musikk til en viss grad avgjøres av den vekslende instrumenteringen innad i et stort ensemble, som gjør det lettere for lytteren å oppfatte noe som nytt og annerledes i musikken. Indiske ensembler, på sin side, består oftest av få instrumenter, hvilket betyr at linearitet i form av variasjon i instrumenteringen ikke er like synlig som i vestlig musikk. Jeg stusser mest ved argumentasjonen om at indisk musikk ikke inneholder noen ekvivalenter til store harmoniske modulasjoner.

⁸⁴ Ibid., 23.

⁸⁵ Ibid., 24.

⁸⁶ Ibid., 25.

⁸⁷ Ibid., 25-26.

⁸⁸ Ibid., 25.

Riktignok gjør det faktum at man kun benytter én raga og én *sruti* (drone, grunntone) per komposisjon at tonal modulasjon i det hele tatt er umulig. Det behøver likevel ikke å bety at det ikke finnes noen ekvivalenter til denne typen store variasjoner i andre parametre i musikken. Det rytmiske materialet konstruert med talaen som organisatorisk grunnlag inneholder i aller høyeste grad store former som strekker seg over talaens grenser. Claytons oppfatning av talaen synes å være basert på at talaen dikterer det rytmiske materialet på samme måte som en raga dikterer det tonale materialet i en komposisjon, og at grunnlaget, det vil si talaen, alltid manifesterer seg i det hørbare resultatet. Det gjenstår imidlertid å diskutere dette etter at *Mallari* er analysert.

3.7 Avsluttende kommentarer til første del

I denne delen har jeg forsøkt å belyse rytme og persepsjon. Innfallsvinkelen min har vært post-tonal musikk, da mye av den har forårsaket en diskusjon om hva rytme er, hva den bør være og hvordan den kan oppfattes i lyttesituasjonen. Viktigheten av rytme som musikalsk parameter og rytmisk kompleksitet i vestlig musikk har gjennomgått store forandringer de siste hundre årene. Søken etter en annen rytmisk uttrykksform enn den tradisjonelle, strengt persepsjonelt metriske rytmen, har ført til diskusjoner om hvilke kriterier man bør eller kan ha for rytmisk fremdrift og periodisitet, og hvilke(n) forståelsesramme(r) rytme kan tolkes ut i fra. Diskusjonen har i stor grad dreid seg om serialismen, og dens til tider strengt matematiske innfallsvinkel for generering av rytmisk materiale. I tillegg til å ha gjennomgått en kraftig forandring like etter århundreskiftet, har rytme i ettertid også til en viss grad gjennomgått forandringer fra skole til skole og stykke til stykke. Idéen om ett enkelt begrensende system i post-tonal musikk, som «kravet» om persepsjonelt metrum i tonal musikk, er vanskelig å finne.

Sammenhengen mellom rytme i mye av den post-tonale musikken og karnatisk musikk ligger i det felles fokuset på tid, tidsmåling og varigheter, som begge benytter komplekse og omfattende rytmiske byggeklosser for å utforske. Deres felles utgangspunkt for utforskning av nye rytmiske muligheter er i stor grad bruken av tall og matematiske formler. Deres hørbare resultater manifesterer seg imidlertid som nokså ulike, samtidig som det finnes likheter. Gjennomgangen av blant andre Clayton og Rowells syn på tid i indisk filosofi, har vist at fokuset på tid i indisk musikk er tett knyttet til en lang tradisjon, og som igjen har måttet ha en viktig rolle i utviklingen av rytme på rytmens egne egne premisser.

Del 2: Metode, teori og notasjon

Kapittel 4: Bakgrunn

4.1 Forklaring

I denne delen skal jeg gjøre rede for tre momenter som er viktige for forståelsen av analysen: Grunnleggende indisk rytmeteori, forholdet mellom vestlig og indisk rytmeteori, og aspekter ved vestlig notasjon av indisk musikk. Gjennomgangen av indisk rytmeteori er en helt sentral del for forståelsen av den indiske rytmen, selv om mye av den teorien vi går igjennom ikke direkte gjenspeiles i stykket som skal analyseres i del 3. Grunnen til at jeg ønsker å ha en full gjennomgang av teorien, er å belyse alle de temporale virkemidlene indiske musikere har til rådighet i utformingen av musikken. Dette vil gi leseren en idé om den grunnleggende tankegangen bak indisk rytme

Før vi går inn på disse tre momentene, vil jeg gjøre rede for hva som skal analyseres i analysedelen, bakgrunnen for valget av analyseobjekt, og hvor jeg skal rette det analytiske fokuset.

4.2 Fremgangsmåte

Mye av grunnlaget for denne oppgaven ble lagt da jeg studerte karnatiske konsepter under Jos Zwaanenburg og Rafael Reina ved Conservatorium van Amsterdam, og følgelig er mye av metoden for denne oppgaven hentet derfra. Studiet innebar nøye gjennomgang av elementær karnatisk musikkteori som *raga* og *tala*, mens hovedfokuset ble rettet mot rytmiske strukturer. For å danne et solid teoretisk grunnlag, var undervisningen i første semester helt og holdent knyttet til teori samt muntlig resitasjon av rytmiske figurer og strukturer. Undervisningen i de resterende fire semestrene var todelt: Første del av leksjonen var forbeholdt teori og resitasjon av rytmer, og andre del var forbeholdt komposisjon og samspill basert på den teorien vi hadde gjennomgått. Altså fikk studentene innblikk i teorien samt opplæring til å utføre både ragaer og rytmer på instrumentene sine.

Under arbeidet med denne oppgaven har jeg anvendt en lignende metode for å tilegne meg kunnskap om og ferdigheter i karnatisk musikk. Mye av misforståelsen av indisk musikk blant vestlige kommer av en mangel på erfaring og opplæring⁸⁹, og derfor har jeg valgt å gå både teoretisk og praktisk til verks. Gjennom en kombinasjon av transkripsjon, studier av avhandlinger, analyse og praktisk deltakelse har jeg forsøkt å få et innblikk i både teori og

⁸⁹ Clayton, *Time in Indian Music*, 5.

praksis, som begge har sin verdi når det kommer til forståelsen av musikken. Med de teoretiske undersøkelsene skal jeg forsøke å avdekke det rytmiske systemet og rytmens forhold til den metriske organisasjonen, og den praktiske deltakelsen skal bidra til å heve forståelsen av rytmen og persepsjonen av den, ikke minst med tanke på hvorvidt og hvordan rytmen indikerer metrum i musikken.

I arbeidet med denne oppgaven har jeg foretatt to studieturer. Hensikten med disse studieturene har vært å få innsikt i teori og praksis forbundet med karnatiske teknikker som i liten eller ingen grad er dekket i litteraturen jeg har klart å oppdrive. I tillegg har jeg villet gjøre opptak av den praktiske utførelsen av teknikkene, samt tilegne meg kunnskap om hvordan den enkelte musiker behandler og varierer dem. Den første reisen fant sted i februar 2009, da jeg reiste til Bangalore i India for å studere hos B.C. Manjunath, som er delaktig i innspillingen av analyseobjektet for denne oppgaven – Jahnvi Jayaprakashs *Mallari*. Det er flere grunner til at valget falt på nettopp Manjunath: Han er en bekjent av Rafael Reina som leder det karnatiske kurset ved Conservatorium van Amsterdam, og Reina kunne bistå med kontaktdetaljer. Den viktigste grunnen er imidlertid at jeg personlig beundrer ham som musiker. Manjunath nyter respekt for sitt arbeid både lokalt i Bangalore, India, Europa, Australia og USA. Han har opptrådt på noen av verdens viktigste scener med fremtredende indiske og europeiske musikere.

Som følger av min brukbare kunnskap om indisk musikkterminologi og Manjunaths kunnskap om vestlig notasjon og terminologi, var det få problemer med kommunikasjonen. På det tidspunktet da undervisningen fant sted, hadde jeg ingen konkrete planer om at analyseobjektet for denne oppgaven skulle være nettopp *Mallari*, hvor Manjunath figurerer, selv om jeg allerede hadde god kjennskap til innspillingen og en del av de rytmiske strukturene den inneholder. Følgelig var undervisningen ikke så konkret rettet mot det rytmiske materialet i denne innspillingen. Undervisningen foregikk på den måten at Manjunath demonstrerte både utførelsen og teorien av strukturer og rytmer, hvorpå jeg skulle transkribere, studere og resitere dem. Materialet ble bare delvis hentet fra de konkrete eksemplene i *Mallari*, mens mesteparten besto av mer generelle teorier og strukturer (som riktignok er å finne i *Mallari*, men da ofte i kraftig manipulerede varianter). Den andre studieturen fant sted i mai 2009, da jeg reiste til Amsterdam for å ta timer med Rafael Reina. Målet for turen var å få en innføring i teorien og teknikken *nadai bhedom*, som vil bli viet mye oppmerksomhet i analysedelen. Da dette temaet er stort, innebærer strenge regler for utførelse, og krever måneder (og år) med øvelse, var undervisningen stort sett helt teoretisk.

For å komme frem til et mulig svar på problemstillingen, har jeg, som nevnt tidligere, valgt å analysere deler av melodien og mrdangam-soloen i stykket *Mallari* fra Jahnvi

Jayaprakashs album *Legacy* innspilt under en konsert i Amsterdam 2001. Hvis vi ser bort i fra de rent subjektive, smaksmessige grunnene, er det flere grunner til at jeg har valgt nettopp denne innspillingen som analyseobjekt: Innspillinger av karnatisk musikk i en «ren» form er vanskelig å oppdrive i Norge og Europa. Mye av den eksporterte musikken fra India er fusjonert med vestlige tradisjoner og ofte tilpasset vestlige preferanser, og er derfor mindre interessant som analyseobjekt dersom man har for hensikt å ta for seg de «rene» karnatiske karakterene i musikken. Til tross for at *Legacy* er utgitt på et europeisk selskap (Karnatic Lab Records), er det lite av musikken som tyder på at det kompromisseres for at den skal tekkes et vestlig publikum. Utgivelsen er en kompilasjon av Jahnavis innspillinger gjennom hennes karriere, og den ene innspillingen fra Amsterdam viser ingen tegn til at musikken fremføres for et hovedsaklig vestlig publikum.

Arbeidet med transkripsjonen av *Mallari* har bydd på flere problemer, både hva gjelder persepsjonen og notasjonen av materialet. Disse problemene har meldt seg især under transkripsjonen av mrdangam-soloen. I all sin kompleksitet er det rytmiske materialet ikke bare vanskelig for utøveren å spille, men også for lytteren å fortolke. Jeg har støtt på passasjer der jeg er blitt usikker om hvorvidt jeg skal notere ned nøyaktig det som fremføres, eller om jeg skal notere det jeg tror har vært hensikten å fremføre. Jeg har valgt å ta utgangspunkt i sistnevnte i størst grad, men kun i de tilfellene der jeg har klart å identifisere tydelige strukturelle ledetråder som tilsier hva den uklare delen skal være.

I analysedelen skal jeg identifisere rytmiske strukturer som forekommer i *Mallari*, og knytte disse opp mot strukturer som jeg er kjent med fra undervisningen med Manjunath og Reina, eller som dokumentert i avhandlingene til David Nelson. Dette gjør jeg for å avdekke eventuelle likheter eller forskjeller mellom kjente, alment benyttede strukturer og den enkelte utøverens behandling av dem (i dette tilfellet Jayaprakash og Manjunaths behandling av dem). Med disse undersøkelsen ønsker jeg å belyse en viktig del av oppgavens problemstilling, som dreier seg om forholdet mellom formelle strukturer og hvordan de benyttes i den reelle musikalske praksisen, og om det i det hele tatt settes grenser ved hvor langt man kan gå før bruken av strukturell rytme går på bekostning av persepsjonen av den (som utgjør en viktig del av Griseys kritikk flere post-tonale komponisters omgang med strukturell rytme). Videre skal jeg se på rytmenes forhold til talaen. Et viktig moment her er om vi oppfatter de rytmiske grupperingene som de er konstruert i henhold til den rytmiske strukturen, eller om vi oppfatter dem som subjektivt foretrukne grupperinger. Ved hjelp av disse undersøkelsene ønsker jeg å finne ut om vi faktisk klarer å oppfatte strukturene «som de er» (noe som nok en gang er et av de viktige poengene til Grisey), og ikke minst hvorvidt vi forstår rytmen i lys av et metrisk eller

ikke, i henhold til oppgavens problemstilling.

4.3 Forståelse av rytme gjennom forståelse av karnatisk musikk

Denne oppgaven skal i hovedsak ta for seg rytme som struktur og forståelsen av den, og ikke nødvendigvis om karnatisk rytme som et isolert tema. Jeg skal med andre ord forsøke å forstå aspekter ved rytmisk strukturalisme gjennom en studie av *Mallari*. Oppmerksomheten er derfor rettet mot rytme som fenomen, noe som tilsier at vestlig notasjon og terminologi er det mest hensiktsmessige for å oppnå forståelse. Begge er imidlertid full av vestlig-musikalske konnotasjoner, noe som umiddelbart vil kunne vekke gale eller upresise assosiasjoner i notasjon og omtale av andre kulturers musikk. Et eksempel på en slik assosiasjon er hvordan taktartsbetegnelser kan representere metrum i musikken. Martin Clayton tar for seg dette problemet i detalj, og sier at representasjon av etnomusikk innenfor rammene av taktartsbetegnelser uten videre overveielse, er metodologisk uholdbart.⁹⁰ Andre aspekter som fortjener overveielse, er notasjon av og begrepsbruk som gjelder underdeling og gruppering. Vi står altså overfor to hovedutfordringer: 1) Å gjøre notasjonen relevant for vestlig musikkteori, og samtidig 2) kunne beskrive aspekter ved karnatisk rytme uten at det skal være begrenset eller vekke gale assosiasjoner.

Det er ulike notasjonspraksiser i ulike vestlige avhandlinger som omhandler rytme i indisk musikk. Enkelte benytter en «vestifisert» versjon av indisk notasjon. Denne notasjonen beskriver rytmen gjennom bokstaver som symboliserer ulike anslagsteknikker på et perkusjonsinstrument. Dette er en praksis som både Robert Brown og David Nelson sverger til i sine avhandlinger. På en annen side har vi Martin Clayton, som noterer musikk eksempeler i henhold til vestlig notasjonspraksis, ikke med taktartsbetegnelse, men med ulike symboler som markerer den underliggende metriske organisasjonen (talaen). Det er imidlertid ulike fokus i de tre avhandlingene: Robert Browns *The Mrdanga* er i stor grad ment som en avhandling om anslagsteknikker forbundet med perkusjonsinstrumentet mrdangam, noe som ikke uten videre kan beskrives med vestlig notasjon. Disse anslagsteknikkene er knyttet opp mot hvordan man skal utføre «typiske» karnatiske rytmer og rytmiske strukturer, og derfor lykkes han med denne notasjonen å formidle det rent trommetekniske med det rytmiske. David Nelsons avhandling *Mrdanga Mind* har det samme fokuset, men er langt mer omfattende i sin omtale av rytmiske strukturer. Hans avhandling kan derfor sies å være mer rytmisk orientert enn Browns avhandling, men er likevel skrevet ut i fra et mrdangam-teknisk perspektiv, og ikke et rent teoretisk

⁹⁰ Clayton, *Time in Indian Music*, 29.

perspektiv. Martin Clayton, på sin side, skriver helt og holdent ut ifra et rytmeteorisk perspektiv, og knytter ikke rytmen opp mot hvordan den skal utføres på et gitt instrument. Så mens Browns og Nelsons avhandlinger er instrumentspesifikke, er Claytons avhandling generell.

De tre nevnte avhandlingene viser alle en tendens til å benytte indisk fremfor vestlig musikkterminologi, med enkelte unntak. Clayton rettferdiggjør oversettelsen av indiske konsepter til generelle konsepter ved å hevde at forståelsen for det indiske konseptet blir hevet, og at studien av indisk rytme kan bidra til et mer sammensatt bilde av generell rytmisk organisasjon⁹¹, men også han benytter mye indisk musikkterminologi.

Kapittel 5: Grunnleggende indisk rytmeteori

5.1 Begreper og notasjon

I denne delen skal jeg gjennomgå sentrale begreper i indisk musikkterminologi. Hensikten er å finne ut hvorvidt vestlige termer kan «erstatte» de indiske, og eventuelt om vi må inngå kompromisser i bruken av termer og notasjon for å tilnærme oss karnatisk rytme. De begrepene jeg skal gå nærmere inn på er *tala*, *gati* og *jati*, som utgjør de viktigste måleenhetene i indisk rytmeteori. I tillegg til å beskrive deres roller og forsøke å finne deres nærmeste ekvivalenter i vestlig terminologi og hvorvidt det er holdbart å bruke disse, skal jeg forklare den grunnleggende bruken av dem. Når det gjelder indisk musikkterminologi, finner vi store variasjoner ikke bare mellom de ulike indiske delstatene, men selv mellom ulike byer og ulike grupper musikere. Ekstra problematisk er det at ulike termer kan ha lik betydning, og like termer kan ha ulike betydninger. Slike tvetydigheter er imidlertid ikke egenartet for indisk musikkterminologi – som vi har sett i gjennomgangen av metrum og rytme er det store uenigheter også om vestlig terminologi. Vi må løse dette ved å velge én term for hver bestanddel av rytmeteorien. Jeg har valgt å benytte Reina og Manjunaths terminologi for det som er knyttet til det rent rytmeteoriske, og Nelsons termer for de som er knyttet til rytmiske strukturer. Grunnen til dette er at de førstnevntes rytmetterminologi fremstår som relativt presis og entydig, og sistnevntes termer ser ut til å være de mest brukte i betegnelsen av de rytmiske strukturene.

5.2 *Tala*, *gati* og *jati*

Vestlig og karnatisk rytmeteori bærer spesielt ett viktig likhetstrekk, matematisk

⁹¹ Clayton, *Time in Indian Music*, 27.

rasjonalitet. Begge er basert på en «korrekt» måling av tid, og mikrorytmikk finner man sjelden i noen av dem. Med «korrekt måling» mener jeg at all rytme tar utgangspunkt i underdelingen av det grunnleggende temporalet elementet, taktslaget (*akshara*). En slik likhet gjør at vestlig notasjon av indiske musikkseksempler teknisk sett er problemfri – alle tidsintervaller i karnatisk rytme er basert på en grunnleggende og regelmessig puls.

Før jeg går inn på de enkelte termene tala, gati og jati, skal jeg ta for meg et sett med termer som er relevant for hver av dem. Man opererer med det David Nelson i sin avhandling *Mrdangam Mind* omtaler som fem rytmiske familier, som hver representerer ett enkelt tall⁹². Disse fem familiene brukes i forbindelse med de tre grunnleggende måleenhetene for tid i karnatisk musikk; tala, gati og jati.

Term	Tall
Tisra	3
Chatusra	4
Khanda	5
Misra	7
Sankirna	9

5.2.1 Tala

Av terminologien som brukes i indisk klassisk musikk, vil *tala* uten tvil referere til et av de mest kjente konseptene, og er i følge Sambamurthy kanskje det vanskeligste og mest kompliserte konseptet innen syd-indisk klassisk musikk.⁹³ Tala er ett av flere konsepter som brukes i både hindustani og karnatisk musikk. De to tradisjonene har imidlertid ulike navn på like tala-varianter, og viser ulike preferanser for hvilke varianter som skal benyttes. Talaen utgjør selve fundamentet og det høyeste arktitektoniske nivået i den indiske musikkens tidsaspekt, med, som vi skal se, klare likheter såvel som ulikheter med sitt vestlige motstykke: Takt. Karnatisk musikkteori omfatter mange forskjellige kategorier tala, men siden jeg kun har for hensikt å gi en grunnleggende innføring i konseptet, kommer jeg bare til å forklare de vanligste tala-variantene i karnatisk musikk, suladi- og chapu tala.

Tala, (norsk: håndklapp), beskrives av Ludwig Pesch som metriske sykluser⁹⁴ som har til

92 Nelson, «Mrdangam Mind», 17.

93 P. Sambamurthy, *South Indian Music*, (Chennai: The Indian Music Publishing House, utg. 15, 2007), 2:18.

94 Pesch, *South Indian Music*, 204.

hensikt å bidra til rytmisk synkronisering av musikerne samt stå for det organisatoriske grunnlaget. Den består av *aksharas*, som med mer eller mindre presisjon kan sammenlignes med taktslag i vestlig musikk.⁹⁵ I karnatisk musikk skal tempoet forbli det samme gjennom en hel komposisjon (i motsetning til hundustansk musikk, der bevisst økning av tempoet i løpet av en komposisjon ikke er uvanlig), og talaen skal forbli den samme gjennom hele forløpet. I en konsertsammenheng kan man kunne se og delvis høre talaen representert ved tre forskjellige håndbevegelser (*kriya*) utført som regel av sangeren, likt hvordan en dirigent markerer taktslag for et orkester i vestlig klassisk musikk. Man har tre forskjellige *kriya*: klapp (hørbart), fingertelling i høyre hånd (hørbart), og dreining av høyre hånd (vink) slik at håndbaken vender ned mot venstre håndflate (ikke hørbart).⁹⁶

5.2.2 Suladi tala

De vanligste talaene er kategorien *suladi/sapta talas*, som utgjør i alt et antall på 7 talaer med mulige variasjoner,⁹⁷ og er grunnlaget for en rekke musikalske øvelser som tilskrives personen som ofte omtales som den karnatiske musikkens far, Purandara Dasa (1484-1564).⁹⁸ Disse talaene kan bestå av én eller flere av følgende komponenter (*anga, angam*)⁹⁹ som skal markere både tunge og lette slag samt fungere som et visuelt samlingspunkt for musikerne¹⁰⁰:

- *Laghu*, (symbol: I) som er den eneste av tala-komponentene som kan variere i antall *aksharas*. Den representeres av et klapp og fingertelling i høyre hånd som tilsammen utgjør det totale antallet *aksharas*. Mulige *laghu*-variasjoner (*jati*) er 3, 4, 5, 7 og 9, representert av termene fra de fem tallfamiliene nevnt tidligere.¹⁰¹ Det kan kun benyttes én variant av *laghu* i ett og samme musikkstykk. Altså vil det ikke være mulig å finne to forskjellige typer *laghu* i dette stykkets tala.¹⁰²
- *Drutam*, (symbol: O) består av to *aksharas*, og representeres av et klapp og et vink.
- *Anadrutam*, (symbol: U) består av én *akshara*, og representeres av et klapp.

⁹⁵ Nelson, «Mrdangam Mind», 3.

⁹⁶ Subhadra Chaudhary og Hema Ramanathan, *Time Measure and Compositional Types in Indian Music: A Historical and Analytical study of Tala, Chanda, and Nibaddha Forms*, overs. av Hema Ramanathan (New Dehli: Aditya Prakashan, 1997), 8.

⁹⁷ Sambamurthy, *South Indian Music*, 2:19.

⁹⁸ Pesch, *South Indian Music*, 209.

⁹⁹ Ibid., 210 og 392.

¹⁰⁰ «Tunge» og «lette» refererer ikke til tunge og lette slag som i metrum, men som viktige organisatoriske holdepunkter i talaen.

¹⁰¹ Pesch, *South Indian Music*, 210.

¹⁰² Sambamurthy, *South Indian Music*, 2:19

De syv hovedkategoriene talaer nevnt under har sine standard laghu-varianter. For eksempel er laghu-delene i en *dhruva tala* forhåndsgitt fire aksharas (chatusra jati) hvis ikke annet er indikert.

Tala	Teknisk betegnelse	Varighet (antall aksharas)	Symboler
Dhruva	Chaturasra jati dhruva tala	14 aksharas (4+2+4+4)	I ₄ O I ₄ I ₄
Matya	Chaturasra jati matya tala	10 aksharas (4+2+4)	I ₄ O I ₄
Rupaka	Chaturasra jati rupaka tala	6 aksharas (2+4)	O I ₄
Jhampa	Misra jati jhampa tala	10 aksharas (7+1+2)	I ₇ U O
Tripata	Tisra jati tripata tala	7 aksharas (3+2+2)	I ₃ O O
Ata	Khanda jati ata tala	14 aksharas (5+5+2+2)	I ₅ I ₅ O O
Eka	Chaturasra jati eka tala	4 aksharas (4)	I ₄

103

Med fem mulige variasjoner av laghu for hver tala-variant, vil dette i alt utgjøre 35 talaer.

Dersom vi tar *jhampa tala* som eksempel, vil det kunne se slik ut: I₇ U O, som vil bli omtalt som misra jati jhampa tala, hvor tallet 7 (misra) indikerer lengden på laghu. Vi får da en syklus bestående av ti aksharas, hvor akshara 1, 8 og 9 utgjør «tunge» organisatoriske holdepunkter. Håndbevegelsene i denne talaen vil være: (I₇) Klapp, seks fingertellinger, (U) klapp, (O) klapp, vink.

5.2.3 Chapu tala

En annen gruppe talaer som brukes ofte er *chapu* tala, som sies å stamme fra den indiske folkemusikken. Den skiller seg fra suladi tala ved at den ikke deles opp i angas, og markeres med to anslag.¹⁰⁴ Én av chapu-talaene, misra chapu, kan, i følge Robert Morris, markeres med tre anslag.¹⁰⁵ Sambamurthy beskriver chapu tala som synkopert, med hvilket han mener at de to slagene alltid er av ulik lengde, og at den korteste aksharaen oftest kommer først.¹⁰⁶ Chapu tala er

103 Sambamurthy, *South Indian Music*, 2:20-25,

104 P. Sambamurthy, *South Indian Music*, (Chennai: The Indian Music Publishing Company, 2008), 3:105

105 Morris, Robert, «Variation and Process in South Indian Music: Some "Kritis" and their "Sangatis"», *Music Theory Spectrum* 23, nr. 1 (våren 2001): 75, <http://www.jstor.org/stable/746059> (oppsøkt 05.09.09)

106 Sambamurthy, *South Indian Music*, 3:105.

ment å spilles i et hurtigere tempo enn suladi-talaen, men det foreligger tilsynelatende ingen konkrete regler for hvor fort de skal gå i forhold til hverandre. Denne oppgavens analyseobjekt består imidlertid av en blanding av suladi-tala og chapu-tala, der chapu-talaen er sammensatt av enheter som er halvparten så lange som de i suladi-talaen. Vi kan derfor i denne omgang si at tala-variantene ovenfor i vestlig oversettelse er 4-delstaktarter, mens de nedenfor er 8-delstaktarter.

Tala	Varighet
Tisra chapu	1 ½ akshara (1+2 korte enheter, eller 8-deler)
Khanda chapu	2 ½ akshara (2+3)
Misra chapu	3 ½ akshara (3+4)
Sankirna chapu	4 ½ akshara (4+5)

5.2.4 Gati

Mens tala utgjør det strenge rammeverket som forblir det samme gjennom en hel komposisjon, refererer *gati* til den delen av den metriske organisasjonen på det laveste arkitektoniske nivået som gir rom for variasjon. «Gati» refererer til underdelingen av aksharaen i enheter separert med like lange tidsintervaller, *matras*.¹⁰⁷ «Matra» har ingen umiddelbar vestlig terminologisk ekvivalent, men skal i denne oppgaven oversettes til «puls» – én enhet i den metriske organisasjonen som befinner seg på det arkitektoniske nivået under akshara. Karnatisk musikk benytter fem ulike gati, og disse blir referert til i henhold til de fem rytmiske familiene nevnt tidligere:

Gati	Antall pulser (matras) per akshara
Tisra gati	3
Chaturasra gati	4
Khanda gati	5
Misra gati	7
Sankirna gati	9

¹⁰⁷ David Nelson skriver i fotnoten på s. 12 i sin avhandling «Mrdangam Mind» at *matra* ikke er underdelinger, men «components of the beats». Både B.C. Manjunath og Rafael Reina bruker «matra» for å referere til én puls i en underdeling av et slag, og det er denne definisjonen jeg skal bruke.

Eksempel 4: Den indre metriske organisasjonen

[illegible]

Dersom hver av disse 35 talaene kan varieres ved hjelp av fem ulike interne metriske oppdelining, gati, får vi 175 forskjellige versjoner av den grunnleggende metriske organisasjonen.¹¹⁰ Det vil si at én og samme tala-variant, som i dette eksempelet er *chatusra jati*

110 Ibid., 101.

eka tala bestående av fire aksharas, kan inneholde følgende antall pulser på underdelingsnivå:

Antall aksharas per tala-syklus	Antall pulser per akshara (gati)	Totalt antall pulser per tala-syklus
4	Tisra (3 pulser)	12
4	Chatusra (4 pulser)	16
4	Khanda (5 pulser)	20
4	Misra (7 pulser)	28
4	Sankirna (9 pulser)	36

Derfor: Til tross for at man må forholde seg til én enkelt tala-variant gjennom en hel komposisjon, finnes det fem muligheter for variasjon av den metriske organisasjonen som befinner seg på et lavere arkitektonisk nivå enn akshara. Man kan velge å forbli i én gati gjennom hele komposisjonen, eller man kan alternere mellom to eller flere gatier – en praksis som er svært vanlig i karnatisk musikk, enten som kortvarig rytmisk variasjon eller som midlertidige metriske/temporale modulasjoner. Med det kan vi si at rytmisk organisasjon i indisk musikk ikke bare beskrives på grunnlag av tala, men også gati. Tala er statisk, mens gati er variabel og kan bidra til å variere mellom fem typer indre metriske organisasjoner i talaen.

5.2.5 Jati

På samme måte som det kan brukes til å referere til lengden på den variable tala-delen *laghu*, brukes «jati» også til å referere til grupperingen av pulsene i gati. Gruppering av pulser helt nødvendig del for en eventuell oppfatning av aksenter i rytmen, og karnatisk musikk har et tilsynelatende usedvanlig bevisst og systematisk forhold til dette. «Jati» refererer til utøverens *systematiske* gruppering av pulsene i en gitt gati. Denne systematiske grupperingen av pulser videreføres til lytteren ved å aksentuere det første anslaget i hver gruppe, slik at lytteren oppfatter tunge og lette aksenter i rytmen. I likhet med gati er jati knyttet til de fem tallfamiliene tisra, chatusra, khanda, misra og sankirna. Når jeg nå skal forklare om gruppering av gati, kommer jeg for ordens skyld ikke til å referere til denne grupperingen i henhold til termene, men erstatte dem med tall.

Alle gatier kan grupperes i et hvilket som helst tall i tallfamiliene. Det vil si at alt fra tisra til sankirna (alt fra 3 til 9 pulser per akshara) kan grupperes i alt fra tre til ni. Midlertidig eller

Eksempel 5: Jati

AKSHARA												
Tisra												
Chatusra												
Khanda												
Misra												
Sankirna												

5.2.6 Oppsummering av tala, gati og jati

45

rytmiske redskapene i karnatisk musikk – en av dem er forhåndsgitt og gjelder for en hel komposisjon, mens de to andre står man fritt til å forandre på. Hvis vi ser bort i fra hvordan de blir benyttet i praksis, er det åpenbare likheter mellom karnatisk og vestlig rytmeteori. Hvorvidt man kan benytte vestlige terminologi og notasjon for å beskrive indisk rytme og konsepter, skal jeg nå undersøke nærmere.

Kapittel 6: Vestlig notasjon av indisk musikk

6.1 Noen synspunkter på vestlig notasjon av ikke-vestlig musikk

Som Robert Morris påpeker, har man i India utviklet et musikknotasjonssystem som, i likhet med det vestlige, krever dyp innsikt utførelsespraksis og strukturelle detaljer. Videre hevder han at det vestlige systemet ikke kan beskrive viktige særpreg i indisk musikk.¹¹¹ Slike særpreg innebærer blant annet melodisk ornamentering, som utgjør en viktig del av indisk musikk. I mitt tilfelle er det imidlertid ikke hensikten å beskrive musikken i minste detalj, men heller notere den rytmen jeg oppfatter på grunnlag av tidsintervaller, aksentuering og gruppering. De problemene som umiddelbart oppstår er notasjonen av gruppering og hvorvidt man kan benytte taktartsbetegnelser som erstatning for tala-betegnelse. I *African Polyphony and Polyrhythm* tar Simha Arom for seg dette problemet i detalj i forbindelse med afrikansk musikk:

The use of a method of writing suited only to cultured Western music, and an ignorance of the temporal organisation of the music to be transcribed, can only result in distortions. Moreover, the writing conventions in question are not only arbitrary; they are also ambiguous. While bars only set off quantities, the indication of measure also entails a specific kind of distribution of accents.¹¹²

Videre sammenligner han den afrikanske metriske organisasjonen med *tactus*, som var den grunnleggende måleenheten i den fri-metriske flerstemmige musikken opp til rundt år 1600. Denne musikken var ikke organisert i taktart, og hadde derfor ingen regelmessige betoning. ¹¹³ Arom referer til Jacques Chailley, som i *La Musique Médiévale* (1951) påpeker at man i denne musikken talte selvstendige taktslag, og ikke serier av taktslag som står i et hierarkisk forhold til hverandre for å danne takter. ¹¹⁴ Altså var alle slagene likeverdige, og ikke organisert på en slik måte at noen slag skulle betones regelmessig. Dermed fungerer taktslaget kun som et

111 Morris, «Variation and Process in South Indian Music», 74.

112 Simha Arom, *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*, overs. av Martin Thom, Barbara Tucket og Raymond Boyd, (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 208.

113 *Store Norske Leksikon*, s.v. «rytme» «musikk», <http://www.snl.no/rytme/musikk> (oppsøkt 10.08.10)

114 Arom, *African Polyphony and Polyrhythm*, 189.

referansepunkt for musikerne¹¹⁵, og følgelig ikke som et periodisk metrisk rammeverk som den tradisjonelle vestlige taktarten er. Utfallet for Aroms diskusjon er at bruken av et vestlig taktart for å beskrive afrikansk musikk, er uholdbart.¹¹⁶ Et system som foreslår at noen slag er betonte, kan ikke beskrive et system der ingen slag er betonte.

Mieczyslaw Kolinski kommer frem til en lignende konklusjon. I sin artikkel *A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns* tar han blant annet for seg transkripsjoner i A. M. Jones' *Studies in African Music*. I følge Kolinski oppnår Jones en forvrengt tolkning av afrikanske «metro-rhythmic structures».¹¹⁷ Et av eksemplene Kolinski viser til, er notert som en bakgrunnsrytme i 12/8, og sangen er notert i vekslende taktarter (ikke notert som taktarter, men med varierende lengde mellom taktstrekene) som understreker aksentueringen. Dette gjør han til tross for at en av nøkkelpersonene som er delaktig i utførelsen av det aktuelle stykket har insistert på at rytmene skal oppfattes i lys av 12/8-delstakten som bakgrunnsrytmen er basert på.¹¹⁸ Altså gir ikke Jones' transkripsjon leseren tilstrekkelig med informasjon om *hva rytmene skal høres i lys av*.

Som nevnt tidligere benytter Martin Clayton vestlig musikknotasjon i *Time in Indian Music*. Notasjonen foregår imidlertid ikke innenfor rammene av taktarter, men etter Hindustani-systemet,¹¹⁹ som markerer de ulike slagene i talaen. Med bruken av et slik system klarer Clayton å unngå feiltolkninger av den metriske organisasjonen i musikken. Et eksempel på dette er den nord-indiske tala-varianten *jhaptal*, som inneholder i alt 10 slag fordelt på 2 + 3 + 2 + 3.¹²⁰ Manglende informasjon om denne fordelingen ville åpenbart ha tilslørt viktig informasjon om tala-varianten.

Hverken Arom, Kolinski og Clayton ser ikke ut til å ha noen innvendinger mot å notere respektivt afrikansk eller indisk musikk i henhold til vestlig notasjonspraksis når det kommer til selve notene. Spørsmålet er i bunn og grunn hvorvidt man skal notere disse notene innenfor rammeverket av en taktart, og i Kolinskis tilfelle hvilken eller hvilke taktarter man skal bruke for at transkripsjonen skal gi informasjon om både rytmisk gruppering og grunnlaget som de høres i lys av. Det er åpenbart et «problem» at ulike rytmiske tradisjoner krever ulike notasjonspraksiser, og at bruken av «ren» vestlig notasjon av ikke-vestlig musikk ikke umiddelbart kan rettferdiggjøres. I den neste delen skal jeg forsøke å belyse likheter og ulikheter i karnatisk og vestlig teori knyttet til rytme. Ved å gjøre dette skal jeg forsøke å komme frem til en måte å

115 Arom, *African Polyphony and Polyrhythm*, 206.

116 Ibid., 209.

117 Kolinski, «A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns», 496.

118 Ibid., 497.

119 Clayton, *Time in Indian Music*, xix, *Note on Music Notations*

120 Clayton, *Time in Indian Music*, s. 39.

notere karnatisk musikk på slik at det er forståelig for leseren samtidig som det ikke tilslører viktige prinsipper i karnatisk musikk.

6.2 Tala, gati, jati og deres vestlige ekvivalenter

Som vi har sett, har talaen flere roller: Måleenhet på det høyeste arkitektoniske nivået og visuelt samlingspunkt for rytmisk synkronisering av musikerne. Den markeres med hørbare og ikke-hørbare gestikulasjoner, og i noen tilfeller kan den representeres som en hørbar rytmisk figur ved at den markeres på et instrument som for eksempel fingercymbaler. Den nærmeste ekvivalenten til tala i vestlig musikk, er takt, som i likhet med talaen fungerer som en grunnleggende måleenhet og har for hensikt å synkronisere musikerne. Taktart kan indikere det metret som skal fremkomme i musikken, men som vi har vært inne på er denne bruken av taktart noe som først og fremst forekommer i vestlig musikk fra 1600- til og med 1800-tallet. Taktart på 1900-tallet har i mindre eller ingen grad indikert metrum. Den samme tosidige rollen finner vi i talaen. Som nevnt i kapittel 3.2, beskriver David Nelson to rytmiske «væremåter» i karnatisk musikk; *sarvalaghu* og *kanakku*, som begge er interessante i diskusjonen om hvorvidt talaen indikerer tunge og lette slag som bygger opp under oppfatningen av metrum. Nelson beskriver *sarvalaghu* som «the range of time-keeping patterns that carry the tala- and aksara-structures»¹²¹. Dette tilsier at de rytmiske grupperingene i disse mønstrene kan danne en oppfatning av periodisitet som står i et mer eller mindre kometrisk forhold til både slagene (akshara) i talaen og selve tala-strukturen. Et slikt forhold er likt det forholdet vi finner i tonal musikk, der de organisatoriske rammeverkene – taktartene – åpenbarer seg som følge av fenomenal (rytmisk) aksentuering. *Sarvalaghu* kan derfor sies å være de rytmiske mønstrene hvis gruppering dikteres av slag- og tala-strukturen, og følgelig vil notasjonen av disse mønstrene i henhold til vestlig notasjonspraksis være uproblematisk.

På en annen side har vi *kanakku*, som er den rytmiske «væremåten» jeg skal fokusere mest på i denne oppgaven. Nelson skriver at *kanakku* «refers to all the compositional formulas and principles used in construction moras, korvais, motifs, etc.»¹²² *Kanakku* innebærer i stor grad rytmiske aksenter og grupperinger som går på tvers av slag- og tala-strukturen, og er derfor ikke ulikt det vi ser i post-tonal musikk, der taktarten i liten eller ingen grad dikterer den rytmiske grupperingen, men kun fungerer som et organisatorisk verktøy hvori rytmer kan bevege seg relativt fritt uten hørbar diktering av taktslagene.

¹²¹ Nelson, *Mrdangam Mind*, ordliste, xvi

¹²² Nelson, *Mrdangam Mind*, ordliste, xvi

Taktart og tala har derfor to lignende funksjoner: På den ene siden kan de diktere den rytmiske grupperingen slik at forholdet mellom overflatelytmen og taktarten/talaen er i et 1:1-forhold (kometrisk), og på den andre siden kan de fungere kun som organisatoriske verktøy som ikke reflekteres i overflatelytmen. Rytmisk gruppering og aksentuering kan derfor undergrave både tala og taktart. Hvis vi ser det fra den andre siden: Tala og taktart kan være misvisende i forhold til den *egentlige* rytmiske grupperingen på den måten at deres slag (akhara og taktslag) slettes ikke behøver være relatert til som slagene vi oppfatter i overflatelytmen. Disse slagene fremkommer i den rytmiske grupperingen, og denne kan motarbeide eller underbygge tala- eller takt-strukturen. Bruken av taktart som representant for tala er derfor i seg selv tilnærmet problemfri så lenge man anerkjenner dens to potensielle roller, men det gjenstår å se hvorvidt gati og jati kan representeres like godt i vestlig notasjon før vi eventuelt kan godkjenne bruken av den.

Gati er, som vi har sett, underdelingen av tala-slagene (akshara) i pulser, og vil derfor kunne sammenlignes med vestlige underdelinger (trioler, kvintoler, septoler osv.). En slik sammenligning kan imidlertid ikke umiddelbart forsvares uten at man inngår noen kompromisser. Mens «underdeling» i vestlig musikk refererer til en oppdeling av et hvilket som helst tidsintervall, refererer «gati» til fem ulike underdelinger av ett tala-slag. Gati er derfor en kategori av underdelinger som best kan sammenlignes med tre-, fire-, fem-, syv- og ni-delning av et taktslag. I karnatisk musikk forekommer det av og til underdelinger som ikke inngår i denne kategorien, noe vi kommer tilbake til i analysedelen, men disse refereres til som *nadai*. Vestlig musikk viser en sterk preferanse for fire-delning av taktslaget¹²³, og kan derfor regnes som en «normaltilstand» å være. Bruken av andre underdelinger fremstår som unntak fra denne normaltilstanden. Cooper og Meyer skriver i *The Rhythmic Structure of Music*:

We are inclined to think of there being only one metric organization, the one designated in the time signature and measured by the bar lines. This is because tonal harmony and homophony, with their emphasis upon vertical coincidence, and dance music, with its basic motor patterns, have for the past two hundred years made for the dominance of what we have called the «primary metric level.» Until recently this primary level has dominated metric experience. Change on other metric levels which can be and are referred to as the regularity of the primary level are treated with an almost casual freedom.¹²⁴

Det nevnes videre at det finnes bare noen få eksempler i musikk-litteraturen siden 1600-tallet der det blir spesifisert metrisk organisasjon på lavere arkitektoniske nivåer, deriblant hos Schubert, som ofte benyttet 8-delstrioler som standard-underdeling i 3/4-delstakt,¹²⁵ i motsetning til den kanskje noe vanligere todelingen av taktslaget. Vi tar det med andre ord for gitt at forholdet 4/4-

123 Naturligvis med mange unntak: tredelt taktslag forekommer ofte

124 Cooper og Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*, 5.

125 Ibid., 5.

takt er det samme som 8/8, 16/16, 32/32 osv., og ikke at hver 4-del kan være underdelt i andre antall pulser enn 2, 4, 8 osv. Hva hvis vi vil at hver 4-del skal deles opp i fem like pulser og fremdeles ha mulighet til å gå tilbake til firedeling av slaget? I såfall vil utvidelsen av 4/4 være 20/20. Karnatisk musikk deler denne preferansen for fire-deling (chatusra gati), da denne ser ut til å forekomme oftere enn andre underdelinger. Likevel er det langt i fra sjeldent at lange strekk, gjerne i en perkusjonssolo, er basert på andre underdelinger av tala-slagene. Derfor vil alle underdelingene som inngår i gati-kategorien kunne regnes som «normaltilstander», og ikke nødvendigvis som unntak fra normaltilstanden. Med «normaltilstand» mener jeg underdelingen som er en del av den metriske organisasjonen.

Igjen ser vi både likheter og ulikheter i gati og underdeling: Mens «underdeling» refererer til en hvilken som helst underdeling av et hvilket som helst tidsintervall, refererer «gati» til en kategori av underdelinger som underdeler et spesifikt tidsintervall, tala-slaget, i 3, 4, 5, 7 eller 9 pulser med lik varighet. Og mens vestlig musikk bruker 4-deling (og til tider 3-deling) av taktslaget som normaltilstand, kan 3-, 4-, 5-, 7- og 9-deling av tala-slaget fungere som normaltilstander i karnatisk musikk. I vestlig notasjon kan dette løses ved å bruke symboler for underdelinger av taktslaget. Vi kan derfor fastslå at gati kan noteres som vestlige underdelinger så lenge man tar høyde for at alle kan representere normaltilstander, og ikke «noe i stedet for» den vanlige firedeling av taktslagene.

Jati kan sees på som en bevisst gruppering av underdelinger. «Gruppering» kan imidlertid vekke feil assosiasjoner. Det beskrives av Lerdahl og Jackendoff som en måte for lytteren å skape orden i musikken på.¹²⁶ Dette gjelder ikke bare for rytme, men for alle aspekter innen musikk: «Grouping on all architectonic levels is a product of similarity and difference, proximity and separation of the sounds perceived by the senses and organized by the mind».¹²⁷ Med andre ord er gruppering en mental prosess som deler opp strømmen av informasjon etter preferanser som likhet og nærhet i tid. Lerdahl og Jackendoff beskriver den som den grunnleggende komponenten for musikalsk forståelse: Lytteren tilegner seg en måte å forstå grupperingen i et stykke, og denne forståelsen kan benyttes som utgangspunkt for å forstå andre, mer kompliserte musikalske strukturer.¹²⁸

I denne oppgaven skal referansen til gruppering ikke være fullt så fokusert på lytteren, som er tilfellet for Lerdahl/Jackendoff. «Gruppering» skal referere til de abstrakte rammeverkene som utøveren forsøker å videreformidle til lytteren ved å fordele aksentuerte og uaksentuerte anslag. «Abstrakte rammeverk» i dette tilfellet refererer først og fremst til antall: En

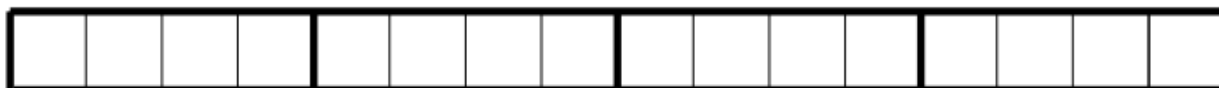
¹²⁶ Lerdahl og Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, 13.

¹²⁷ Cooper og Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*, 9.

¹²⁸ Lerdahl & Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, 13.

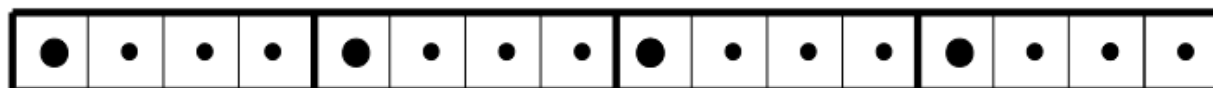
serie pulser kan grupperes i tall, og den første pulsen i en gruppert serie er et viktig tyngdepunkt som tilsier at den er begynnelsen på en ny gruppe. I eksempel 6. ser vi hvordan det abstrakte rammeverket er bygget opp med pulser gruppert i fire:

Eksempel 6: Pulseringsrammeverk



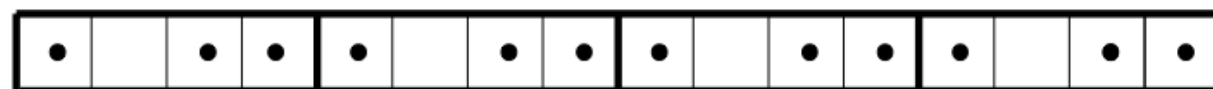
Og videre hvordan dette rammeverket kan formidles til lytteren ved at første anslag i hver gruppe på fire aksentueres:

Eksempel 7: Pulseringsrammeverk med anslag og aksenter



Eller hvordan det formidles ved hjelp av tydelig, repetitiv frasering:

Eksempel 8: Pulseringsrammeverk med repetisjoner av fraser

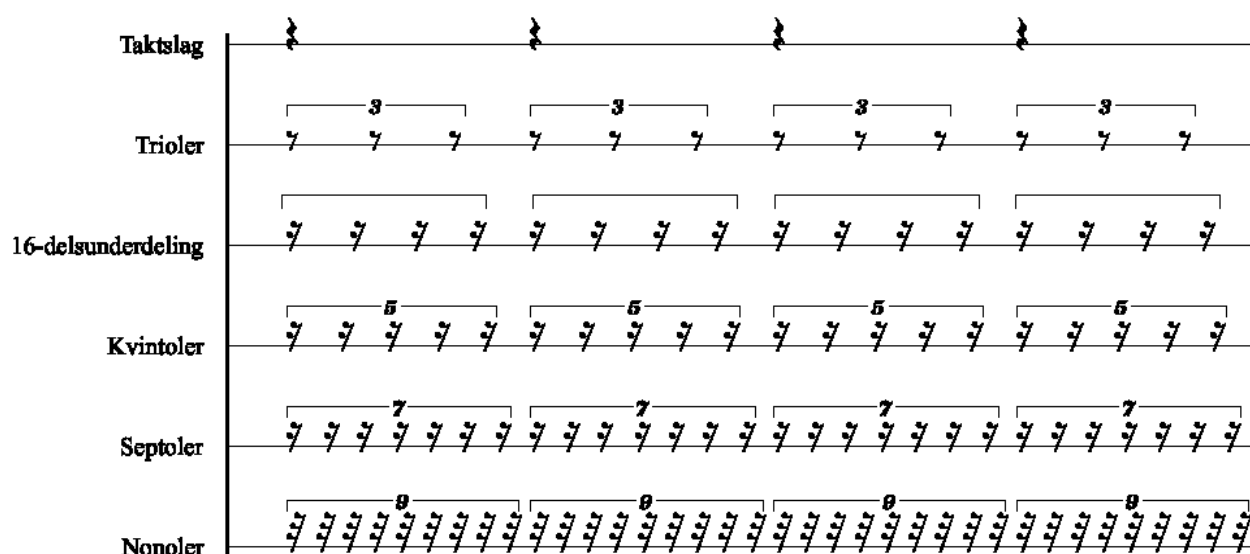


6.3 Overføring av indisk teori til vestlig notasjon

Innledningsvis i denne delen poengterte jeg viktigheten av å bruke vestlig musikknotasjon for at oppgaven skal bli så forståelig som mulig for leseren. Jeg har nå gjort rede for likheter og ulikheter i karnatisk og vestlig rytmeterminologi, og har funnet ut at dersom vi kvitter oss med forutinntatte antakelser om *hvordan vi skal tolke takt, taktstreker, underdeling og gruppering*, er det få problemer som gjenstår når det gjelder vestlig notasjon av karnatisk rytme. Det er ikke nødvendigvis notasjonssystemet i seg selv som er problemet, men simpelthen vår musikalske tolkning av det. Når dette er klart, kan vi overføre de karnatiske teoriene til et vestlig

notasjonssystem, samt oversette termene:

Eksempel 9: Indisk metrisk organisasjon i vestlig notasjon



Her er det imidlertid ett problem som oppstår: Vi har fastslått at 8-delstrioler, 16-delskvintoler, 16-delsseptoler og 32-delsnonoler kan representere tisra, khanda, misra og sankirna. Chatusra, fire-deling av tala-slaget, mangler en egen term i vestlig musikkterminologi. Det vil være mest nærliggende å kalle det kvartoler, men «kvartoler» refererer til «fire like lange toner (noter) med samme taktverdi som tre av samme slag».¹²⁹ Jeg har derfor valgt å holde meg til den tradisjonelle betegnelsen «16-delsunderdeling» uten videre spesifikasjoner, for å forhindre misforståelser.

Det gjenstår nå å gjøre rede for hvordan notasjonen av grupperinger (jati) skal foregå. Som vi har vært inne på, har taktart historisk sett to roller: Et rammeverk som indikerer rytmisk gruppering eller som organisatorisk rammeverk som ikke behøver å indikere rytmisk gruppering. Det samme gjelder tala, hvis struktur på den ene siden kan underbygges av sarvalaghu-mønstre eller «motarbeides» av kanakku-strukturer. Målet med en korrekt notasjon av rytme er at den i høyest mulig grad skal gi en riktig gjengivelse av det hørbare materialet og/eller den underliggende strukturelle organiseringen, og i vårt tilfelle skal den kunne være fleksibel i sitt forhold til taktslagene. Det vil si at de rytmiske gruppene skal sees for hva de er, og ikke nødvendigvis i forhold til taktslagene.

Det oppstår to problemer når vi skal notere grupper: 1) Skal notasjonen beskrive de rytmiske gruppene man oppfatter i musikken, eller 2) skal den beskrive strukturen som ligger til grunn for rytmen? På den ene siden vil en gjengivelse av de gruppene man oppfatter ikke

¹²⁹ Ordnett, s.v. «kvartol», http://www.ordnett.no/ordbok.html?search=kvartol&search_type=&publications=23

nødvendigvis kunne gi et innblikk i hvorvidt og hvordan rytmen er basert på en struktur. På en annen side vil gjengivelsen av rytmen basert på strukturer ikke nødvendigvis gi et innblikk i hvordan rytmene høres ut. Det behøver imidlertid ikke å være noen motsetninger mellom de to – de rytmiske gruppene kan like gjerne oppfattes som konkretiseringen av en abstrakt struktur, og det er et av hovedproblemene for denne oppgaven ligger. Jeg har valgt å fremstille transkripsjonene slik at man enklest mulig kan se de underliggende strukturene som rytmene er basert på. Rytmiske grupper som går på tvers av taktslagene, strukturelt og/eller persepsjonelt, har jeg notert uavhengig av taktslagene. I eksemplene under har jeg illustrert hvordan de rytmiske gruppene kan noteres dersom de går på tvers av taktslagene, men likevel antyde hvordan de forholder seg til dem rent organisatorisk. Jeg har tatt utgangspunkt i eksempel 5, der de ulike underdelingene er gruppert i fire. Unntaket er 16-delsunderdelingen, hvis gruppering i dette tilfellet er fem.

Eksempel 10:

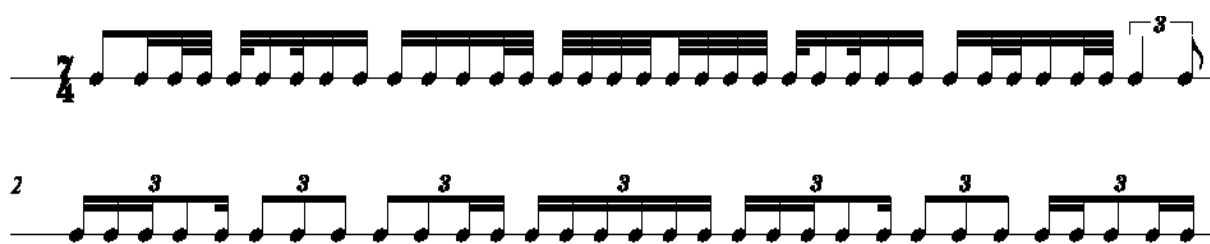
●	•	•		•	●	•		•	•	●		•	•	•	
●	•	•	•	•	●	•	•	•	•	•	●	•	•	•	●
●	•	•	•	●	•	•	•	●	•	•	•	•	•	•	•
●	•	•	•	●	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
●	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•

Eksempel 11:



Som vi ser har jeg lagt vekt på å notere de rytmiske gruppene ved å «isolere» dem fra hverandre, uansett om pulser fra én gruppe går inn under den samme underdelingen som pulser fra en annen. Likevel ser vi hvor taktslagene er og hvordan de rytmiske gruppene forholder seg til dem. Fordelen med en slik notering er at det blir lettere for leseren å forestille seg hvordan det høres ut, samtidig som baktanken blir lettere å gjennomskue. For å illustrere dette kan vi betrakte disse eksemplene (ikke vurder taktarten i disse eksemplene – de representerer bare et organisatorisk rammeverk, og ikke metrum):

Eksempel 12:



Dette eksempelet fremstår som en rekke rytmiske grupper; til å begynne med ser vi kometriske rytmiske grupper i 16-delsunderdeling, og deretter kometriske grupper i triol-underdeling. Det åpenbarer seg ikke umiddelbart noen rytmiske strukturer som er interessante å analysere. Hvis vi derimot ser på det neste eksempelet, som er identisk med det første hva gjelder antall pulser, rekkefølge av noteverdier og bruk av underdeling, ser vi et helt annet bilde:

Eksempel 13.



Dette eksempelet både «høres» annerledes ut, ser annerledes ut og ser strukturelt sett mer interessant ut enn det første, til tross for at kun grupperingene er forandret på. Som vi ser nå er frasene i triolunderdeling en repetisjon av frasene i 16-delsunderdeling. Sistnevnte er kometriske og førstnevnte er kontrametriske. Disse eksemplene viser at korrekt notasjon av gruppering er ekstremt viktig både for leserens innbilning av rytmene, og ikke minst for å avdekke strukturer. Med en slik notasjon av rytmiske grupper klargjør vi flere aspekter: Den rytmiske grupperingen er tydelig og indikerer tunge og lette slag i rytmen, rytmen sees i lys av de underliggende slagene gjennom triol-klammene.

Her oppstår det igjen et problem med 16-delsunderdeling: Mens det i henhold til vestlig notasjonspraksis er normalt å sette klammer rundt de notene som inngår i underdelingen av et taktslag, gjelder en slik regel ikke for 16-delsunderdelingen. For å notere rytmiske grupper som de fremstår eller er ment å fremstå som, og samtidig vise hvor de ulike notene lander i forhold til taktslaget, har jeg valgt å bruke lignende klammer for 16-delsunderdelinger. For å unngå at disse klammene blir blandet sammen med andre, lignende klammer som jeg skal bruke i analysedelen, skal de i de aller fleste tilfeller noteres under notelinjene.

Eksempel 14.



I tilfeller der den rytmiske grupperingen av 16-deler forekommer i hurtigere taktarter (8-deltaktarter), noteres klammene slik at leseren kan se hvor de viktige organisatoriske tyngdepunktene i taktarten er i forhold til notene. I eksemplene under er klammene plassert slik at de markerer områdene mellom det første, fjerde og sjette taktslaget i en 7/8-deltakt.

Eksempel 15.



Jeg skal holde meg til denne praksisen med mindre 1) 16-delene er gruppert slik at de står i et tilnærmet 1:1-forhold med taktslagene, 2) taktslagene er synlige på andre måter, eller 3) det ikke har noen hensikt å antyde hvor taktslagene er (som i analyser der det er det rent strukturelle som står i fokus).

6.4 Generelle bemerkninger om vestlig notasjon av karnatisk rytme

Vestlig notasjon av karnatisk er ikke uproblematisk, men langt i fra umulig. Som vi har vært inne på er vestlig notasjon full av konnotasjoner til vestlig musikk. Dette gjelder ikke minst taktarter, taktslag og idéen om én grunnleggende underdeling av taktslaget. Likevel er vestlig notasjon et smidig verktøy som kan tøyes for at det skal gi andre betydninger enn de man tar for gitt, og det er disse betydningene jeg har notert ut ifra. Med en innføring i karnatisk rytmeteori, bør leseren uten større problemer klare å tolke transkripsjonene uten at de skal farges nevneverdig av vestlige forestillinger om musikk. Bruken av vestlig notasjon for å beskrive karnatisk rytme innebærer ikke bare transkripsjon, men også analyse. Analysen bidrar til å avdekke strukturer i transkripsjonen, og følgelig bør transkripsjonen tilpasses etter hvilke funn man gjør. Derfor er transkripsjonen i denne oppgaven ikke bare basert på hva man hører, men også hva som er den intellektuelle tanken bak det.

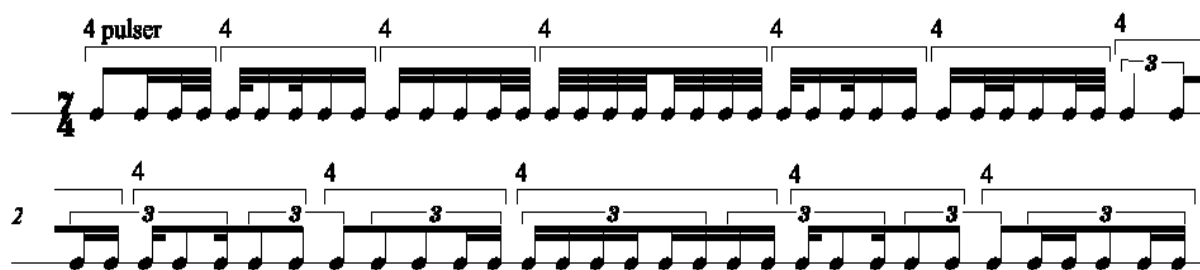
Kapittel 7: Generelle kommentarer

7.1 Utgangspunktet for utregning

Som vi var inne på tidligere er *matra*, eller puls, én enhet i underdelingen av taktslaget. Det vil si at én triol (tिस्रा गति) består av tre pulser, 16-deler (चतुस्रा गति) av fire pulser osv. Dette organisatoriske tall, og har ingenting å gjøre med antallet anslag i overflaterytmen. Et slag oppdelt i f.eks. tre like enheter vil alltid bestå av tre pulser, uansett hvor mange anslag det består av. Det er som oftest antallet pulser fremfor antallet taktslag som benyttes som grunnlaget for konstruksjon av strukturer. Denne tankegangen kommer tydelig frem i David Nelsons

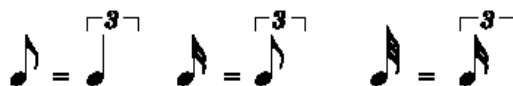
avhandling, hvor han skriver om blant annet «192-pulse composition»¹³⁰. Tanken bak dette er at rytmer basert på disse strukturene skal kunne utføres i ulike underdelinger. Dermed kan en struktur på f.eks. 180 pulser fremføres i en rekke underdelinger, og følgelig utfolde seg over ulike antall taktslag: 16-deler (180 pulser / 4 pulser per taktslag = 45 taktslag), trioler (180 / 3 pulser per taktslag = 60 taktslag), kvintoler (180 / 5 pulser per taktslag = 36 taktslag) eller nonoler (180 / 9 pulser per taktslag = 20 taktslag). Følgelig blir mye av analysen basert på å finne regelmessigheter i antall pulser i de rytmiske gruppene, uansett underdeling. Som referanse for leseren har jeg satt opp noen «øvelser» under som viser hvordan man skal telle pulser. Jeg har tatt utgangspunkt i rytmene fra eksempel 12:

Eksempel 16:



I eksempelet over ser vi hvordan en rytmisk frase bestående av i alt 24 pulser først er notert i 16-deler, og deretter i trioler. Utregningen er gjort på følgende måte: Dersom én frase skal utføres i to ulike underdelinger, må den bestå av et antall pulser som kan divideres med begge underdelingene. Antallet i dette tilfellet er 24, som kan divideres på både på 4 og 3 (16-deler og trioler). Utførelsen av frasen i 16-deler vil derfor gå over 6 slag ($24 / 4 = 6$) og i trioler 8 slag ($24 / 3 = 8$):

Eksempel 17:



7.2 Noen bemerkninger om Nelsons notasjon

Som nevnt tidligere benytter David Nelson en notasjon som er tilnærmet den tradisjonelle

¹³⁰ Nelson, «Mrdangam Mind», 82.

indiske musikknotasjonen. En av fordelene ved denne notasjonen er at representasjonene av overflaterytmen ikke tar stilling til hvilken underdeling de skal utføres i. Det vil si at rytmer noteres i en generell kontekst hvor det ikke er angitt hvor i forhold til taktslaget rytmen skal begynne og kan gjøre seg gjeldende i alle de fem underdelingene. Vestlig notasjon tillater ikke dette, og jeg har derfor sett meg nødt til å benytte Nelsons notasjon i de tilfellene der han gir eksempler på rytmiske strukturer inneholdende forslag til overflaterytme. Notasjonen er basert på stavelser og bindestreker; én stavelse representerer ett anslag (materialiseringen av én puls), og én bindestrek representerer en stum puls (pause med en verdi på én puls).

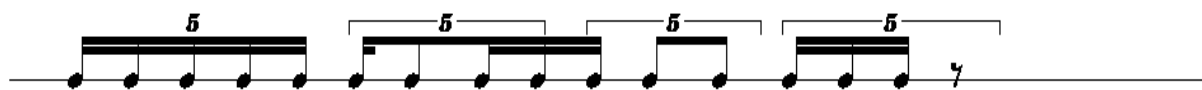
ta din gi na tom
 ta din – gi na tom
 ta – din – gi na tom

I vestlig notasjon kan dette noteres slik:

Eksempel 18 og 19:



...slik:



...eller i en av de andre underdelingene. I tillegg har jeg her måttet tatt stilling til *hvor* rytmen skal starte i forhold til taktslaget. En vestlig notasjon av slike generelle strukturer er derfor vanskelig, og jeg kommer derfor til å benytte Nelsons notasjonspraksis der det trengs. For å klargjøre skal jeg i analysedelen også gi eksempler i vestlig notasjon på hvordan den generelle strukturen kan forekomme i en konkret situasjon.

7.3 Avsluttende kommentarer til andre del

I denne delen har vi gått igjennom metode, indisk rytmeteori, vestlig notasjon av indisk

musikk og forklaring av mer generelle aspekter ved indisk rytme. Som vi har sett handler notasjon av indiske rytmeteoritiske konsepter like mye om tolkning som notasjon. Det vestlige notasjonssystemet er et verktøy som har utviklet seg på samme måte som den vestlige musikken har utviklet seg, og har med det blitt et fleksibelt verktøy som kan beskrive en rekke musikalske situasjoner. Vestlig rytmeterminologi, på den annen side, er fremdeles noe låst fast til tradisjoner. Dette viser seg blant annet i hvordan vi tar det for gitt at 16-delsunderdeling eller triolunderdeling utgjør standarder i den metriske organisasjonen, og hvordan 16-delsunderdeling mangler en mer praktisk terminologisk ekvivalent til «triol», «kvintol» osv.

I analysedelen skal jeg bruke for det meste vestlig musikkterminologi og notasjon, og håper at leseren på grunnlag av gjennomgangen av indisk rytmeteori kan danne seg et bilde av hva som faktisk beskrives, og ikke i lys av vestlige musikalske konvensjoner.

Del 3: Analysen

Kapittel 8: Melodien

8.1 Innledende bemerkninger

Denne delen er viet til gjennomgangen og analysen av *Mallari*, som er åpningskuttet fra Jahnavi Jayaprakashs utgivelse *Legacy*. Kapitlet består av to hoveddeler: Analysen av melodirytmene, og analysen av mridangam-soloen. Stykkets totale varighet er på 18 minutter, og en analyse av alt materialet vil, foruten å være svært tidkrevende, ikke nødvendigvis bidra til å gi en dypere forståelse for essensen av rytmene i *Mallari*. Utvalgene gjør jeg på grunnlag av lytteropplevelsen; materialet som skal under lupen er de delene av melodien og soloen som i mitt perspektiv oppleves som annerledes, ukjent og ikke umiddelbart mulig å avsløre teoretisk. I tillegg vil jeg saumfare transkripsjonen for former, mønstre og regelmessigheter for ikke å overse større, ikke umiddelbart hørbare strukturer som kan være viktige for oppgaven. I analysen av de utvalgte delene skal jeg først og fremst konsentrere meg om rytmisk gruppering, underdeling og struktur, og deres forhold til talaen. Med dette skal jeg forsøke å gi et helhetlig bilde av hvilke funksjoner overflaterytmen og talaen har, og hvordan de forholder seg til hverandre.

Det er flere grunner til at jeg har valgt nettopp Jahnavi Jayaprakashs *Mallari* som analyseobjekt. I likhet med det som er situasjonen for etnomusikk generelt, er tilgangen til karnatisk musikk på det europeiske musikkmarkedet begrenset. Den største eksportartikkelen fra India til vesten hva gjelder musikk, er popmusikk, og skiller seg dermed ikke nevneverdig ut fra hva den amerikanske og europeiske musikkbransjen eksporterer til India og resten av verden. I tillegg kan det se ut til at den karnatiske musikken i India har den samme statusen der som vestlige klassiske musikken har i vesten. Grunnen til at Jayaprakashs musikk er blitt utgitt på det nederlandske selskapet Karnatic Lab, er hennes samarbeid med Rafael Reina, som nå underviser ved Conservatorium van Amsterdam. Under min studietur til India i februar 2009 anskaffet jeg en rekke innspillinger av store karnatiske utøvere som Pazhani Subramania Pillai, Trichy Sankaran, Karaikudi Mani og Umayalpuram K. Sivaraman. På grunn av deres roller som viktige stilskapere, ville valget av deres musikk som analyse-objekt kanskje være mer naturlig og muligens mer representativ for et bredere spekter av den karnatiske musikken. Til tross for dette har jeg valgt Jahnavis innspilling ganske enkelt fordi den virker mer tiltalende på meg i et rytmisk perspektiv.

Analysen av *Mallari* kommer til å foregå på den måten at jeg først presenterer transkripsjonen av en utvalgt del, for så å beskrive og analysere den. Jeg skal deretter forsøke å knytte det analyserte materialet opp mot indiske rytme-strukturer nevnt i David Nelsons

Mridangam Mind, mine egne notater fra feltstudier og fra studier i Amsterdam. Videre skal jeg se nærmere på hvordan de rytmiske grupperingene fremstår, og hvordan de forholder seg til talaen.

8.2 Mallari

Mallari er en tradisjonell karnatisk form, hovedsaklig utført på blåseinstrumentet nadaswaram og perkusjonsinstrumentet tavil. Ludvig Pesch skriver om dens vanlige fremførelsespraksis:

At the beginning of a temple procession on festive occasions, it marks the «coming out of the temple» (*kovilpurappadu*) of the image of the presiding deity of the temple (*kovil*). The most important occasion of this type is a temple's annual festival (*brahmotsavam*) which lasts ten days. The *mallari* is traditionally played twice daily and precedes the performance of the elaborate *rakti melam*. In a dance recital, the *mallari* is sometimes performed as the opening item in the place of the *kautvam* (song in praise of a particular deity) or *puspanjali* (flower offering).¹³¹

Sporet på Jayaprakashs utgivelse skiller seg på flere måter fra den tradisjonelle formen. Ludvig Pesch påpeker at ragaen i en tradisjonell Mallari er Gambhiranata¹³², som oversatt til vestlig terminologi kan betegnes som en dur-skala uten sekund og sekst, og er dermed en form for pentatonisk skala. Jayaprakashs melodiske materiale, derimot, er konstruert på det man i vestlig musikktradisjon kan kalle dorisk skala. Altså skiller hennes valg av raga seg fra ragaen som formen Mallari tradisjonelt sett er basert på. I tillegg til dens utradisjonelle raga, er dens tala-variant ganske uvanlig: Den består av i alt 37 8-deler fordelt på følgende måte: Adi tala (=8/4-takt, dvs. 16 8-deler) og misra chapu * 3 (= tre ganger 7/8-takt, dvs. 21 8-deler).¹³³

Komposisjonens likhetstrekk med den originale formen, ligger i måten hovedtemaet blir utviklet. Jayaprakashs komposisjon består av et relativt kort hovedtema som strekker seg over to tala-sykluser, og varieres etterhvert ved at den fremføres i ulike tempi¹³⁴, som er i henhold til den vanlige mallari-formen.¹³⁵ *Mallari* inneholder også et bitema komponert av B.C. Manjunath, som inntreffer etter i overkant åtte minutter på innspillingen.

I vestlig notasjon kan vi gi komposisjonen taktarts-betegnelsen $8/4 + 7/8 + 7/8 + 7/8$. Jayaprakashs markering av talaen gjennom håndklapp, kan til en viss grad høres i gjennom mikrofonen. 8/4-takten markeres med åtte 4-deler, og de tre 7/8-delstaktene markeres

¹³¹ Ludwig Pesch, 271.

¹³² Ibid, 271.

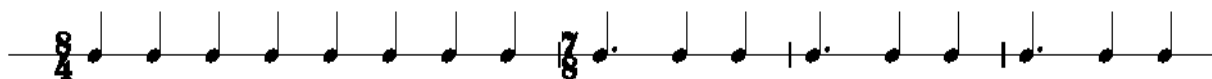
¹³³ <http://www.karnaticlab.com/podcast.xml> Jahnavi Jayaprakash – *Mallari* KLR001

¹³⁴ Ulike tempi ikke i den forstand at talaen akselererer eller retarderer, men at tempoet i selve overflatelytmen forandrer seg.

¹³⁵ Yoshitaka Terada, «Temple Music Traditions in Hindu South India», *Asian Music* 39, nr. 2 (sommeren 2008): 127.

henholdsvis med den første, fjerde og sjette 8-delen.¹³⁶

Eksempel 18.



Vi kan dele opp hele *Mallari* i fire hoveddeler: Introduksjon - melodi - improvisasjon - melodi (coda), der den første melodidelen og improvisasjonen utgjør brorparten av stykket. Introduksjonen består av en vokalimprovisasjon i komposisjonens raga. Den beveger seg rytmisk fritt i over tonene i ragaen før vi etter om lag halvannet minutt hører at Jayaprakashs sang gir antydninger til et fast tempo. Her begynner talaen, og den opphører ikke før komposisjonen er over. Den første melodidelen, som opptar i alt åtte minutter av stykket, består av to deler: hovedtemaet, komponert av Jayaprakash selv, og et bitema, komponert av B.C. Manjunath. I denne analysen skal vi i hovedsak ta for oss hovedtemaet.

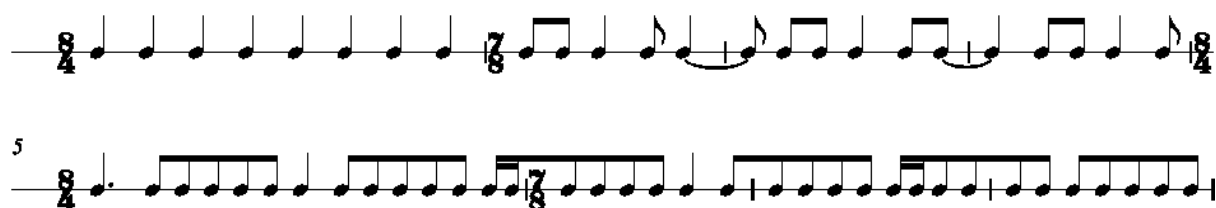
8.3 Eksposisjonen

Når vi nå skal se nærmere på hovedtemaet i *Mallari*, skal jeg anse 8-delsnotene som det elementære utgangspunktet for utregning. Dette skiller seg noe ut fra hva vi gikk igjennom i forrige del, der jeg påpekte at de grunnleggende karnatiske underdelingene (alt fra 8-delstrioler til 32-delsnonoler) utgjør utgangspunktene for utregning av strukturer. Dette gjelder for såvidt fremdeles. Men siden Jayaprakash melodi kun inneholder strukturer som kan forklares utifra 8-delsnotene, skal jeg, for å gjøre det så enkelt som mulig, forklare alle strukturene i melodien ut i fra 8-delsnoter.

Melodien utfolder seg over to tala-sykluser. Det vil si at det har en total verdi på 74 8-deler (2 talasykluser*37 8-deler). Første melodi fremføres kun akkompagnert av de såvidt hørbare tala-klappene.

¹³⁶ For å kunne gi talaen en helt korrekt representasjon i taktartsbetegnelsen, burde de ideelt sett noteres som $4+2+2/4$ og $3+2+2/8$, ettersom disse utgjør tunge organisatoriske holdepunkter. Notasjonsprogrammet tillater dessverre ikke dette uten komplikasjoner.

Eksempel 19. Melodirytmen i *Mallari*



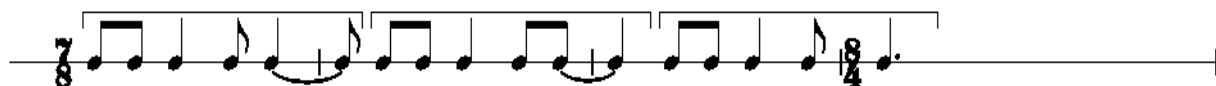
De første åtte melodi-tonene setter tempoet, og antyder et tydelig 4/4-metrum som korresponderer med denne talaen (8/4), og kan derfor karakteriseres som kometriske. Fra det første slaget i 7/8-takten til og med den punkterte 4-delen i neste tala-syklus ser vi derimot et mønster inneholdende kontrametriske rytmiske grupperinger.

Eksempel 20.



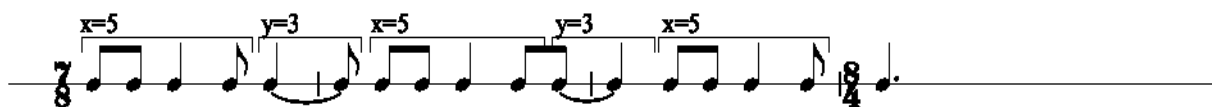
Umiddelbart høres det ut som en fortsettelse av det 4/4-metrum vi er blitt vant til fra den forrige delen av melodien. Den rytmiske grupperingen gjør det vanskelig å oppfatte det som noe annet enn 4/4, til tross for den underliggende tala-strukturen i 7/8. Det hørbare resultatet oppfattes altså stadig som 4/4. En slik analyse vil kanskje være det mest naturlige i og med at man i lyttesituasjonen opplever det nettopp slik:

Eksempel 21.



Hvis vi på den annen side kun tar i betraktning den delen av strukturen som går innenfor de tre 7/8-taktene, kan vi se et annet, mer logisk mønster: Tre identiske grupper med en verdi på henholdsvis fem 8-deler, og to identiske grupper med en verdi på henholdsvis tre 8-deler. Vi kan sette opp følgende formel: $x y x y x$, der x har en verdi på fem 8-deler, og y har en verdi på tre 8-deler.

Eksempel 22.



Denne formen er identisk med den klassiske, kanskje mest kjente rytmiske karnatiske strukturen *mora*.

8.3.1 Mora

Robert Brown beskrev *mora* som «a cross-rhythmical cadential phrase within the tala, (usually) repeated three times, with the last stroke of the third line ending on samam or eduppu.»¹³⁷ Mora er fellesbetegnelsen på en rekke rytmiske formler med flere likhetstrekk: De er ofte men ikke alltid kadensielle. Altså markerer de ofte overgangen fra en én del av en improvisasjon/komposisjon til en annen. De utgjøres av én hovedfrase som repeteres tre ganger, og hver frase kan adskilles med en *karvai*. I Robert Browns definisjon av mora står det at frase x_1 og x_2 , og x_2 og x_3 , separeres av et «gap». David Nelson påpeker at Robert Browns ord «gap» ikke bør brukes. Mens «gap» i denne sammenhengen simpelthen betyr åpning og fravær av rytmisk aktivitet, kan *karvai* sees på som en separasjon av fraser, som like gjerne kan inneholde rytmiske anslag.¹³⁸ I tillegg til denne rollen kan *karvai* sees på som bindeleddet mellom moraen og det som kommer etter den, noe jeg skal gi flere eksempler på nedenfor.

Den enkleste av mora-variantene som nevnes av Nelson, er «simple mora», og bærer i de fleste tilfeller formen $x y x y x$, der x er identiske fraser eller i det minste fraser som på én eller annen måte deler hørbare likhetstrekk, og y er identiske *karvai*.¹³⁹ Nelson opererer med denne formen også i de tilfellene der moraen ikke inneholder *karvai* ($y=0$). Nelson presenterer følgende eksempel:

ta ka di na ($x=4$)

tam – [$y=2$]

ta ka di na ($x=4$)

tam – [$y=2$]

137 Robert Brown, «The Mrdanga: A Study of Drumming in South India», PhD-avhandling, University of California at Los Angeles, 1965, 151.

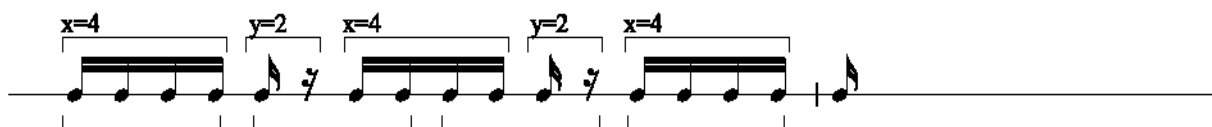
138 Nelson, «Mrdangam Mind», 45-46.

139 Nelson, «Mrdangam Mind», 46.

ta ka di na (x=4) [tam]¹⁴⁰

Dette er en mora bestående av i alt 16 pulser (4+2+4+2+4), der de tre rytmiske frasene (x) består av henholdsvis 4 pulser, og karvai [y] består av henholdsvis 2 pulser (bindestreken markerer en pause med verdien av én puls) der den første pulsen er anslått. I vestlig notasjon kan dette se slik ut:

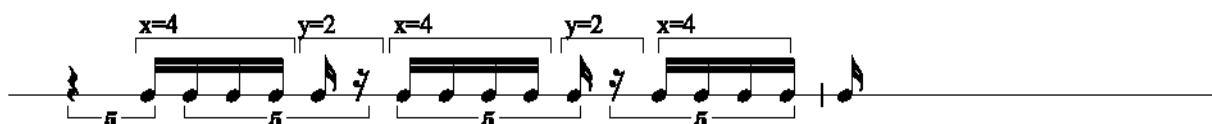
Eksempel 23.



Her utgjør gruppene på fire 16-dels-pulser x, og gruppene på to 16-dels-pulser (én med anslag og én uten) utgjør y. Den siste 16-delsnoten, altså den første i 2. takt, hører ikke med i kalkuleringen, men har en todelt funksjon: På den ene siden markerer den en «ny y», og på den andre siden en overgang fra moraen til det påfølgende rytmiske materialet.

I og med at denne moraen består av i alt seksten pulser og derfor fyller én 4/4-takt, vil det ovenstående eksempelet kanskje være den mest naturlige tolkningen av Nelsons mora. Det er imidlertid en hel del situasjoner der nettopp denne moraen kan brukes. Så lenge den siste pulsen lander på et organisatorisk tyngdepunkt i talaen (som regel det første tala-slaget i en ny syklus), er konteksten for bruken av moraen helt opp til den enkelte utøver. For å illustrere dette har jeg i eksempel 24 konstruert nøyaktig den samme moraen i kvintolunderdeling:

Eksempel 24.



Her ser vi nøyaktig de samme x- og y-verdiene som i eksempel 23. Fordi det totale antallet kvintolpulser opptar mindre plass enn det samme antallet 16-delspulser (som i eksempel 23), har vi her måttet påbegynne moraen på et senere tidspunkt for at den siste pulsen skal lande på det første slaget i neste talasyklus. I konstruksjonen av mora er det derfor ikke så viktig hvor den

¹⁴⁰ Nelson, «Mrdangam Mind», 47.

påbegynnes – viktigheten ligger i hvor den avsluttes.

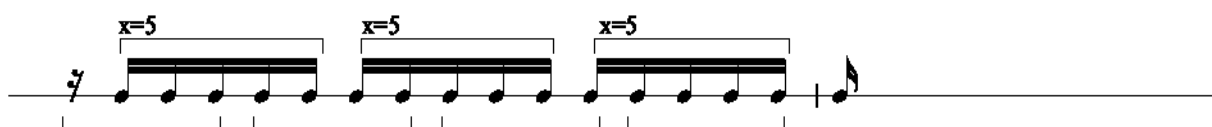
Videre demonstrerer Nelson en mora uten y-verdier:

ta di gi na tom (x=5) [y=0]

ta di gi na tom (x=5) [y=0]

ta di gi na tom (x=5)¹⁴¹

Eksempel 25.



Denne moraen er på i alt 15 pulser. Det tilsier at den i en 16-delsunderdeling må påbegynnes én puls etter første taktslag for at den skal fylle de resterende taktslagene i en 4/4-takt. I dette tilfellet har vi altså ingen y som kan fungere som separasjon av frasene og heller ikke som bindeledd mellom moraen og påfølgende rytmisk materiale.

8.3.2 Moraen som rytmisk struktur og kreativt springbrett

Termen «mora» referer først og fremst til en rytmisk form, og ikke konkrete rytmer. Mora fungerer som et rammeverk som det er opp til musikeren selv å fylle ut med konkrete rytmer, i henhold til de reglene som er nevnt tidligere. Størrelsen på rammeverket og x- og y-verdiene er underlagt visse begrensninger som kanskje skal bidra til å bevare moraen som en gjenkjennelig form, men den enkelte utøveren gis svært frie tøyler for kreativ omgang med den, noe vi får se flere eksempler på senere.

Moraen er den grunnleggende rytmiske formen i karnatisk musikk, og kan med sin rolle som regelbundet, fleksibel og i stor grad kadensiell, sammenlignes den rollen kadensen har hatt i vestlig tonal musikk: Dens rolle er å skape en spenning i musikken som oppløses i dét man er tilbake på det musikalske tyngdepunktet. Det tyngdepunktet vil i vestlig musikk ofte være tonikaen, og i karnatisk musikk er det første slaget i en ny tala-syklus. Hvordan den skal utarte seg eller hvor lang den skal være, er opp til komponisten eller utøveren selv, så lenge den fyller kravene om spenning og avspenning. Spenningen i moraen ligger naturlig i dens form:

¹⁴¹ Nelson, «Mrdangam Mind», 48.

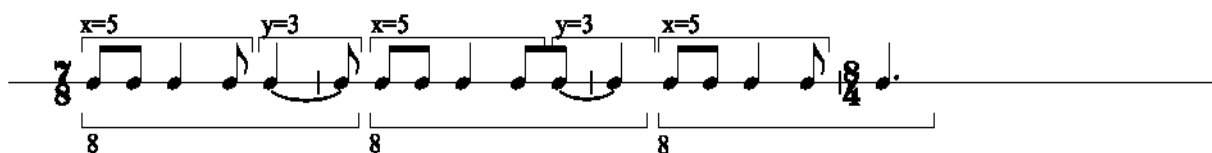
Repetisjonen av tre fraser med identisk lengde, separert med karvai (y) eller ikke, vil som regel forårsake kontrametriske rytmiske grupperinger. Moraen i *Mallari* er intet unntak. Bortsett fra komponistens eget valg av rytmer som skal fylle ut x- og y-delene, er moraen helt og holdent basert på den klassiske mora-formelen:

ta ka jun – ta (x=5)
 jun – – [y=3]
 ta ka jun – ta (x=5)
 jun – – [y=3]
 ta ka jun – ta (x=5) [jun]

8.3.3 Oppfatningen av moraen i *Mallari*

Jeg tar utgangspunkt i tre ulike måter å forstå moraen i *Mallari* på: 1) Dens rytmiske grupperinger kan forstås i henhold til de rytmiske grupperingene som formen er basert på (5, 3, 5, 3, 5), 2) den forstås i lys av talaen, eller 3), den forstås i lys av det foregående rytmiske materialet. Det behøver nødvendigvis ikke være kun ett mulig alternativ, men i lyttesituasjonen er det for min egen del lettest å forstå den i som alternativ 2) og 3): De rytmiske grupperingene forstås først og fremst i lys av det foregående rytmiske materialet, som tydelig indikerte et 4/4-metrum. De rytmiske gruppene i formen, oppfattes derfor ikke som 5, 3, 5, 3, 5, men snarere som 8, 8, 8, da den første punkterte 4-delsnoten i den nye tala-syklusen oppfattes som en del av de foregående rytmene. Eksempel 26 viser hvordan det ikke er et 1:1-forhold mellom hvordan moraen er konstruert (5, 3, 5, 3, 5) og hvordan vi oppfatter den (8, 8, 8).

Eksempel 26.



De intenderte grupperingene kan derfor oppleves i tråd med Kolinskis teori om gestalter, hvor det er summen av aksenter som utgjør vår forståelse av rytmene, og ikke hver enkelt aksent.

Videre kan vi spørre oss hvordan vi forstår disse rytmene ut ifra talaen. Uansett hvordan vi oppfatter grupperingene i denne moraen, er det tydelig at de rytmiske grupperingene

strukturelt sett går på tvers av tala-slagene. De rytmiske gruppene er så overbevisende at det er vanskelig å skjelve dem i lys av 7/8-metrum. Jeg vil heller si at de kan sees i lys av *materialiseringen* av tala-slagene. Vi kan på den ene siden kalle forholdet mellom moraen og talaen en polyrytmisk figur, der to rytmiske grupperinger går på tvers av hverandre. Men på grunn av den nærmest uhørbare talaen, vil en slik oppfatning forutsette at lytteren selv er klar over talastrukturen og klarer å internalisere den slik at det fungerer som et grunnlag for hvordan vi oppfatter rytmen. I et slikt tilfelle kan vi anse talaen som et referansepunkt som ligner det Arom omtaler i sentral-afrikansk musikk; ikke som en hørbar kvalitet som vi benytter som forståelsesramme, men heller som den opplyste lytterens indre tidsramme som ikke nødvendigvis stammer fra antydninger i det hørbare rytmiske materialet. De tre 7/8-delstaktenes rolle er altså ikke å indikere metrum i den forstand at den dikterer de rytmiske grupperingene til å underbygge 7/8-strukturen i det hørbare resultatet, men snarere som organisatorisk måleenhet som har rollen med å avgrense et område, samt bistå med en rytme som lytteren kan orientere seg ut ifra. Kun på denne måten kan vi oppfatte moraen som en spenning, og likeledes avslutningen av moraen som en avspenning. David Nelson forklarer moraens funksjon og dens forhold til de andre lagene i rytmen på følgende måte:

Whatever the form of a mora, it is used to generate a temporary tension. This is accomplished by superimposing another regular structure on the pulses, which are already strongly affected by the structure of the tala field. To the extent that the same mora may be used in a variety of situations, an uninitiated listener may feel that it has been composed independently from the tala. A full understanding of any of the Karnatak cadential forms requires simultaneous attention to the effect on the rhythmic matter, pulse, of both structures.¹⁴²

8.4 «Unfolding mora»

Vi skal ikke lenger enn til neste tala-syklus i Mallari før vi finner en ny mora-struktur - denne gangen med en noe annen strukturell oppbygning. Etter den punkterte 4-delsnoten som fungerer som avslutning på forrige mora, ser vi en gruppe på fem 8-delsnoter etterfulgt av en 4-delsnote. De rytmiske gruppene som følger er åpenbart relatert til den første (husk at klammene nedenfor notene kun har for hensikt å vise hvor tala-slagene befinner seg):

Eksempel 27.



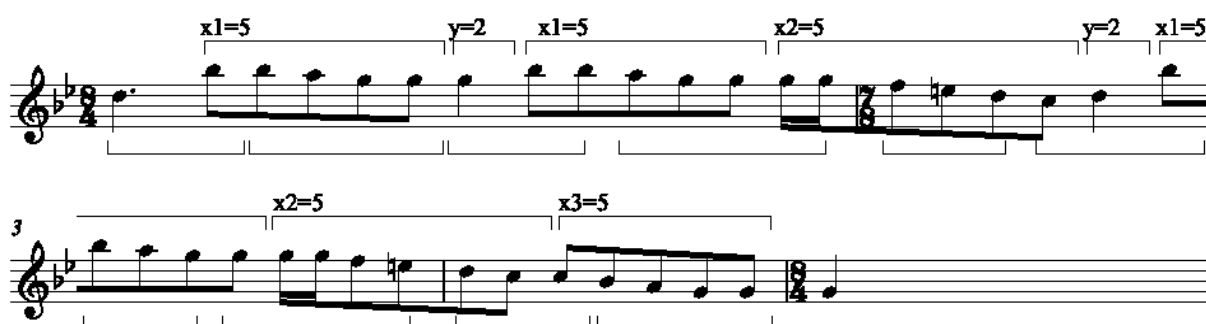
142 Nelson, «Mrdangam Mind», 60

Vi kan tolke dette på to måter:

- 1) Én frase som repeteres tre ganger, og der lengden av frasen øker systematisk for hver repetisjon. Det vil si at x_1 har en verdi på fem 8-deler, x_2 på ti 8-deler, og x_3 på femten 8-deler. Frase x_1 og x_2 og x_2 og x_3 er separert med aksentuerte karvai på to 8-deler.
- 2) Én frase med en verdi på totalt femten 8-deler som utfolder seg gradvis med systematisk økning i verdi. Hver «bit» av frasen separeres med aksentuerte karvai på to 8-deler.

Strukturelt sett er disse tolkningene identiske, men dersom vi tar det melodiske materialet i betraktning, viser det seg at den siste tolkningen er mest hensiktsmessig:

Eksempel 28.



Her ser vi at x_1 , x_2 og x_3 tilsammen utgjør den fulle melodiske frasen, og at frasen systematisk forlenges før den oppnår sin fulle lengde. Dette er en variant av det David Nelson kaller «unfolding mora»¹⁴³, og har fått navnet sitt fordi den «åpenbarer» seg regelmessig før den viser seg i sin helhet. Denne strukturen bærer formelen:

$$(x_1=5) [y=2]$$

$$(x_1+x_2=10) [y=2]$$

$$(x_1+x_2+x_3=15)$$

Økningen av frasenes lengde gjøres på grunnlag av et sett av regler for ekspansjon og kontraksjon av fraser, kalt *yati*.

8.4.1 Yati

Yati er et godt eksempel på hvordan kalkulering brukes for å organisere rytmisk

¹⁴³ Nelson, «Mrdangam Mind», 59.

gruppering. Det er, etter tala-systemet, trolig det mest kjente fenomenet i indisk rytmeteori, og godt dokumentert i litteraturen. Bruken av *yati* er et typisk karnatisk konsept, men brukes tidvis også av nord-indiske musikere.¹⁴⁴ *Yati* refererer til seks begreper knyttet til konkrete, materielle former som reflekterer geometriske figurer (bortsett fra den siste, *visama yati*, som reflekterer fravær av orden). Disse geometriske figurene brukes videre som modeller for å organisere rytmiske grupper. De seks *yati*-variantene er:

- *Gopuccha yati* (norsk: kuhale): Rytmiske grupper med minkende lengde.
- *Srotovaha yati* (norsk: elvemunning): Rytmiske grupper med økende lengde.
- *Mridangam yati* (som formen på trommen *mridangam*): Rytmiske grupper med økende, deretter minkende lengde.
- *Damaru yati* (som trommen *damaru*, timeglass-formet): Rytmiske grupper med minkende, deretter økende lengde.
- *Sama yati* (norsk: lik/samme): Rytmiske grupper med lik lengde.
- *Visama yati*: Rytmiske grupper med usystematisk lengde.

Disse formene brukes som modeller for variasjon av rytmisk materiale, enten som selvstendige rytmiske passasjer, eller som deler av større rytmiske former. De er altså ikke konkrete strukturer, men metoder for utvikling av rytme. Subhadra Chaudhary hevder at man i karnatisk musikk har gått i fra det originale konseptet *yati*, som var å repetere rytmiske fraser i forskjellige *laya*¹⁴⁵ – repetisjon av fraser i ulike underdelinger. I ettertid har man gått bort fra dette konseptet, og *yati* har fått en ny betydning. I praksis er *yati* repetisjon av fraser der lengden på frasene enten øker eller minker ved at et konstant antall pulser legges til eller trekkes fra i begynnelsen eller slutten av frasen, eller at det samme antallet pulser brukes for å forlenge/forkorte verdiene til notene som allerede utgjør frasen. Unntaket fra denne definisjonen er *sama yati*, som kun er repetisjon av fraser med lik lengde. Frasene kan enten repeteres uten separasjoner i mellom dem, eller separert av *karvai* med identiske varigheter. Separasjonene kan markeres med ett eller flere anslag.

Nedenfor har jeg skrevet ned eksempler på hvordan de ulike *yati*-variantene kan materialiseres som rytme. Det er viktig å påpeke at *yati*, i likhet med alle andre former i karnatisk musikk, kan benyttes i enhver av de fem underdelingene. Disse eksemplene tar alle utgangspunkt i 16-delsunderdeling, og er begrenset til å vare i to 4/4-takter. Det vil si at alle formene har en

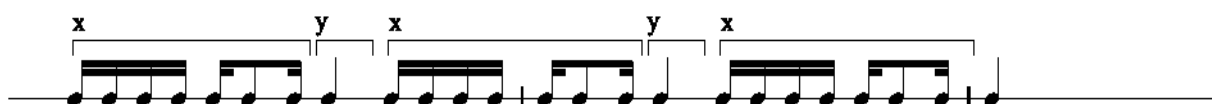
¹⁴⁴ Clayton, *Time in Indian Music*, 166.

¹⁴⁵ Chaudhary, *Time Measure and Compositional Types in Indian Music*, 142.

verdi på i alt 32 pulser. I utformingen av disse eksemplene, har jeg selv stått for utvelgelsen av konkrete rytmer, tatt stilling til fordelingen av pulser og hvor de skal legges til eller trekkes fra. De er med andre ord helt konkrete eksempler på hvordan yati *kan* benyttes.

1) Sama yati ($8 + 4 + 8 + 4 + 8 = 32$ matras, der 8 er antall pulser per frase, og 4 er antall pulser per pause. Separasjonene (karvai) er i dette tilfellet anslått):

Eksempel 29. Sama yati



2) Gopuccha yati ($11 + 9 + 7 + 5 = 32$ pulser, der frasene forkortes med 2 pulser per repetisjon. Forkortelsen foregår i begynnelsen av hver frase):

Eksempel 30. Gopuccha yati



3) Srotovaha yati ($5 + 7 + 9 + 11 = 32$ pulser, der frasene forlenges med 2 pulser per repetisjon. Forlengelsen foregår i begynnelsen av hver frase):

Eksempel 31. Srotovaha yati



4) Mridangam yati ($2 + 4 + 6 + 8 + 6 + 4 + 2 = 32$ pulser, der frasene forlenges/forkortes med 2 pulser per repetisjon. Forlengelsen/forkortelsen foregår i begynnelsen av hver frase):

Eksempel 32. Mrdangam yati



- 5) Damaru yati ($5 + 1 + 4 + 1 + 3 + 1 + 2 + 1 + 3 + 4 + 5 = 32$ pulser, der frasene forkortes/forlenges med 1 puls, og er adskilt med pauser med verdi av 1 puls. Forkortelsen/forlengelsen foregår i begynnelsen av hver frase):

Eksempel 33. Damaru yati



Dersom vi går tilbake til eksempelet i Mallari, kan vi se at moraen (unfolding mora) er basert på srotovaha yati: Frasenes lengde økes systematisk fra repetisjon til repetisjon.

8.4.2 Oppfatningen av den utfoldende moraen

De kontrametriske grupperingene som har fått etablert seg som et 4/4-metrum i de første delene av melodien, blir fort brutt ned av den utfoldende moraen. De rytmiske grupperingene i strukturen (5, 2, 10, 2, 15) fremstår som mer entydige enn i melodiens første mora, og det er vanskelig for lytteren å «erstatte» strukturens gruppering med en subjektivt foretrukket gruppering. I og med at lengden på gruppene gjennomgår stadige forandringer, kan en utfoldende moraen neppe sees på som en struktur som danner forestillingen om metrum hos lytteren. Men på grunn av gruppenes regelmessige oppbygning i lengde, legges det likevel grunnlag for forventninger: De stadige repetisjonene av grupper på fem 8-deler bidrar til en økende spenning som oppløses i det vi igjen når første slag i neste tala-syklus. Den utfoldende moraen gir først antydninger til hvordan den gradvis bygges opp, for så å gi seg til kjenne som struktur *etter* at den er over. En slik opplevelse av den utfoldende moraen er kanskje mest givende dersom lytteren har en bevissthet om talaen; strukturen åpenbarer sin fulle identitet idet den neste tala-syklusen begynner.

8.5 Oppsummering av melodi-analysen

Vi kan med dette dele opp hovedtemaet i Mallari i tre deler med ulik lengde:

- 1) En innledende del bestående av åtte, kometriske 4-delsnoter.
- 2) En kontrametrisk mora og et bindeledd mellom moraen og det påfølgende rytmiske materialet. Denne delen har en lengde på 24 8-deler.
- 3) En kontrametrisk «unfolding» mora med en lengde på 34 8-deler.

Det totale antallet 8-deler blir da 74, altså verdien av to tala-sykluser.

8.5.1 De rytmiske grupperingenes forhold til talaen

Vi skal nå se nærmere på melodiens rytmiske grupperinger i forhold til slagene i talaen. En slik vurdering vil naturlig nok være basert på min egen opplevelse av grupperingene, og ikke nødvendigvis bare av grupperingene som de er konstruert i henhold til de ulike formene vi har vært igjennom.

Eksempel 34.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of two staves: the top staff is labeled 'tala-slag' and the bottom staff is labeled 'melodi-rytme'. The notation is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure has a time signature of 8/4, and the second measure has a time signature of 7/8. In the first system, the 'tala-slag' staff shows a sequence of eighth notes grouped in pairs, while the 'melodi-rytme' staff shows a sequence of eighth notes with some beamed together. The second system is identical in structure but includes a small '5' above the first measure of the 'tala-slag' staff. The notation uses various note values, including eighth and quarter notes, and rests, with brackets indicating groupings.

Bortsett de første åtte 4-delsnotene, er det veldig lite av grupperingen i melodien som har noen som helst hørbar forankring i slagene i talaen. I dette tilfellet er i overkant av 20% av grupperingene i melodien beslektet med slagene i talaen, mens de resterende 80% havner mer eller mindre utenfor. Vi kan dermed med sikkerhet si at melodiens rytmiske grupper og aksenter har relativt lite med slagene i talaen å gjøre. I lyttesituasjonen er melodiens rytmiske grupper så

overbevisende at det er vanskelig å oppfatte talastrukturen som en metrisk forståelsesramme. Talaen opptrer mer som en sort masse som alt avgjør lengden på de rytmiske strukturene, og kan derfor karakteriseres som et organisatorisk verktøy heller enn noe som indikerer hvilket metrum de rytmiske grupperingene skal føye seg etter.

På en annen side er talaen mer enn et dette. Jayaprakashs klapp er en materialisering av det organisatoriske verktøyet, og talaen fremstår derfor også som en konkret rytme som lytteren kan oppfatte melodi-rytmene i lys av. Med talaens relativt lave lydnivå mot den langt mer fremtredende melodien, er det åpenbart at sistnevnte dominerer ikke bare i lydbildet, men også i vår oppfatning av rytmisk gruppering. I dette tilfellet: Hva er talaen bortsett fra et abstrakt rammeverk som svært få av de rytmiske gruppene og tyngdepunktene i overflaterytmen føyer seg etter? Én mulighet er at talaen er mer et konsept som ligger hos lytteren enn i musikken, og at Jahnavis klapp kun skal fungere som en såvidt hørbar og visuell pekepinn til publikum. I såfall vil lytterens forståelsesramme være opp til en selv å opprettholde, spesielt i en situasjon der så mye av overflaterytmen går på tvers av talaen.

Denne delen er grunnlaget for mesteparten av den komponerte delen av Mallari, og utgjør i alt åtte minutter av stykket. Jeg skal nå ta for meg variasjonene av hovedtemaet, der også B.C. Manjunaths akkompagnement spiller en viktig rolle. Variasjonene utfolder seg nærmest utelukkende på det originale melodiske materialet, som stort sett forblir det samme gjennom hele komposisjonen, rent bortsett fra ulike ornamenteringer og én kort melodi komponert av B.C. Manjunath. Det vil si at variasjonsmulighetene ligger i det rytmiske materialet. Altså står vi overfor en komposisjon som benytter ulike tidsaspekter som viktigste faktor for den musikalske fremdriften.

Kapittel 9: Variasjonene

9.1 Innledende betraktninger

Enkelte av variasjonene krever ikke nærmere analyse for å forstås, men er nødvendige å nevne for at leseren skal kunne danne seg et bilde av hvordan komposisjonen er bygget opp. Den første delen av komposisjonen (det vil si fra melodien begynner på 1:30 og til 7:00) lar seg ganske enkelt føre opp på et skjema. Denne delen består kun av den originale melodien, variert ved å spille den i sin helhet i ulike tempi, det vil si at talaen forblir konstant og forandrer ikke talaens tempo, men «notetettheten» forandrer seg. De tre mulighetene som brukes er originalt

tempo (1), halvt tempo ($\frac{1}{2}$), trekvart tempo ($\frac{3}{4}$) og dobbelt tempo (2). Utfallet er at melodien utfolder seg over ulike antall talasykluser.

Melodi-gjennomspilling nr:	Tempo	Lengde i antall talasykluser	Tispunkt for begynnelse
1	1	2	1 min. 31 sek.
2	1	2	2 min. 0 sek.
3	1	2	2 min. 28 sek.
4	1	2	2 min. 57 sek.
5	$\frac{1}{2}$	4	3 min. 22 sek.
6	1	2	4 min. 14 sek.
7	1	2	4 min. 40 sek.
8	$\frac{3}{4}$	3	5 min. 5 sek.
9	1	2	5 min. 43 sek.
10	2	1	6 min. 9 sek.
11	2	1	6 min. 22 sek.
12	1	2	6 min. 35 sek.

Ser vi nøye på dette skjemaet, får vi øye på flere regelmessige mønstre. Vi kan dele opp skjemaet i to deler: Originaler og variasjoner. Originalene er de delene der melodien fremføres i det originale tempoet (1), og variasjoene er de delene som fremføres i andre tempi: halvt ($\frac{1}{2}$), trekvart ($\frac{3}{4}$) og dobbelt (2). Skjemaet viser at komposisjonen begynner med fire originaler, fulgt av en variasjon i halvt tempo. Deretter halveres antall originaler til to, fulgt av en variasjon i trekvart tempo. I mellom denne variasjon og neste, halveres antall originaler nok en gang. Etter denne ene originalen får vi nok en variasjon der temaet fremføres to ganger i dobbelt tempo. Her kan det se ut til at strukturen bryter med den logiske nedbyggingen av antall originaler separert av én og én variasjon. Men dersom vi tar en titt på antallet tala-sykluser variasjonene krever, kan vi se at nedbyggingen her henger på greip:

Original nr. 1 til 4: 8 sykluser

Variasjon 1 (halvt tempo): 4 sykluser

Original 6 til 7: 4 sykluser

Variasjon 2 (trekvart tempo): 3 sykluser

Original 9: 2 sykluser

Variasjon 3 (to variasjoner i dobbelt tempo): 2 sykluser

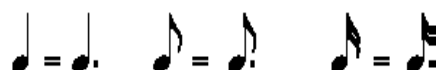
Altså reduseres lengden på variasjonene ved å redusere antall sykluser det tar å gjennomføre dem: 4, 3 og 2 sykluser. Samtidig reduseres antall gjennomføringer ved å halvere antall sykluser: 8, 4 og 2 sykluser. Det kan være flere grunner til en så gjennomtenkt systematisk oppbygning av formen. Den mest sannsynlige er imidlertid komponistens ønske om gradvis intensivering på to plan: Gradvis økning av variasjonenes hastighet og forkortelse av oppholdet mellom dem.

9.2 Variasjonen i trekvart tempo

Til tross for at vi fortsatt befinner oss på et relativt tidlig stadium i analysen, skal jeg nå gjennomgå et av de mest komplekse konseptene ved karnatisk rytme. Selve eksempelet fra *Mallari* er relativt ukomplisert, i allefall teoretisk. Det tilhører et element i karnatisk musikk som har to identiteter: teori og struktur. Denne todelte identiteten kommer av teoriens kompleksitet og derfor nødvendigheten av å holde seg til strenge regler og strukturer når man bruker den. I *Mallari* finner vi flere eksempler på det David Nelson kaller «compound gati»¹⁴⁶, som i hans avhandling nevnes i en fotnote. Grunnen til den sparsommelige omtalen kan være at teknikken sjelden brukes i mridangam-repertoaret, som er Nelsons fokus i avhandlingen.

I denne variasjonen (5:05) fremføres melodien i trekvart tempo. Det vil si at alle noteverdiene i den originale melodien tillegges en verdi som tilsvarer halvparten av seg selv:

Eksempel 35.



Det betyr at den originale melodiens lengde på 74 8-deler blir forlenget med halvparten av seg selv, 37 8-deler, og den totale varigheten på variasjonen i trekvart tempo blir da 111 8-deler, som tilsvarer verdien av tre tala-sykluser ($3 \cdot 37 = 111$).

¹⁴⁶ Nelson, «Mrdangam Mind», 48

Eksempel 36. Variasjon i $\frac{3}{4}$ tempo



Med taktslags-strukturen og underdelingen friskt i minne fra seks repetisjoner og én variasjon av temaet, fremstår denne variasjonen i utgangspunktet som en relativt uproblematisk utfordring for lytteren. I motsetning til hva man kanskje skulle tro, blir det ikke nevneverdig vanskeligere for lytteren å oppfatte melodiens forhold til talaen i denne variasjonen. Faktisk kan det virke enklere simpelthen fordi de rytmiske gruppene ikke fremstår som like sterke som i den originale melodien. Dette kan ha noe å gjøre med at vi fremdeles ser melodien i lys av 16-delsunderdelingen som har vært tilstedeværende gjennom de foregående delene av komposisjonen. Derfor, selv om melodien nå strengt tatt fremføres i et nytt tempo, oppfatter vi det heller som en forlengelse av hver noteverdi. Vi teller altså tre 8-deler for hver punkterte 4-del, tre 16-deler for hver punkterte 8-del og tre 32-deler for hver punkterte 16-del.

Eksempel 37.



Det oppsiktsvekkende her er imidlertid ikke melodien alene, men melodien i kombinasjon med Manjunaths mridangam-spill. Til å begynne med er det ganske enkelt for lytteren å oppfatte det «nye tempoet» i lys av den egentlige underdelingen, og Manjunaths mridangam er ikke i konflikt med denne oppfatningen. Det interessante oppstår i den siste delen av første tala-syklus, her notert i fjerde takt, hvor Manjunath påfører en annen underdeling enn den vi har vært vant til. Her ser vi hvordan de underdelingene og grupperingene vi har sett det nye tempoet i lys av, altså grupper på tre og tre, blir erstattet med fire pulser med identiske varigheter (4:3). Det resulterer i at det nye kontrametriske aksentene i melodien umiddelbart blir

godtatt som et nytt tempo, og det originale taktslaget nærmest forsvinner fra vår forståelse av rytmen.

Eksempel 38. Variasjon i $\frac{3}{4}$ tempo med mrdangam



Det skal bare noen få anslag til for at vår forståelse av det nye tempoet er forandret. Manjunath holder seg stort sett til å spille kun melodienes aksenter, men styrker en gang i blant det nye tempoet ved spille fire anslag over verdien av tre 16-deler.

9.2.1 Nadai Bhedam

Denne teknikken kalles *nadai bhedam*¹⁴⁷, og er på sett og vis en videreføring av konseptet med underdeling og gruppering. Termen «nadai bhedam» betyr i utgangspunktet det samme som *gati bhedam*, som er betegnelsen på grupperingen av en underdeling der antallet pulser i én gruppe er ulikt antallet pulser i underdelingen (eksempelvis kvintoler gruppert i tre, trioler gruppert i fire osv.). «Nadai» er den tamilske betegnelsen for det jeg i denne avhandlingen kaller gati;

¹⁴⁷ «Nadai bhedam» er en term som blant annet benyttes av B.C.Manjunath og Rafael Reina, men kan i andre kretser bety det samme som jeg har referert til som «gati bhedam» tidligere.

underdelingen av et taktslag i 3, 4, 5, 7 og 9. *Nadai* brukes i av noen karnatiske musikere som betegnelsen på underdelingen av andre tidsintervaller enn taktslaget, og *nadai bhedam* er samlebetegnelsen for denne typen underdeling og reglene for bruken av den. Derfor: Når jeg på de neste sidene referer til *en nadai*, mener jeg en underdeling som ikke tilhører kategorien gati; og når jeg referer til *nadai bhedam*, mener jeg teknikken og reglene for bruken av denne typen underdelinger.

9.2.2 Nadai bhedam og dens status i karnatisk musikk

I sin masteroppgave *Improvisation and its Guiding Principles in Percussion Playing in South Indian Music* forklarer Robert van Hulzen hvordan nadai bhedam, eller *mottu kanakku*, som han omtaler det som, er en kontroversiell teknikk i karnatisk musikk.¹⁴⁸ Teknikken benyttes av tavil-spillere, men kritiseres av flere av de mest profilerte syd-indiske perkusjonistene, deriblant Palghat Mani Iyer.¹⁴⁹ Van Hulzen påpeker at tavil-spillere ikke anses som klassiske musikere, og at de derfor ikke har tilstrekkelig med teoretisk bakgrunn. Opprinnelsen til nadai bhedam (*mottu kanakku*) sies å ha sitt utspring i at tavil-spillere benyttet adi-tala-fraser i alle andre tala-varianter¹⁵⁰ (oversatt til vestlige termer betyr det: Fraser som passer til 8/4-takt tilpasses andre taktarter ved at de spilles i til tider ekstremt kompliserte underdelinger for å passe inn).

9.2.3 Konstruksjon av nadai

Som vi har vært inne på, kan en hvilken som helst underdeling grupperes i et hvilket som helst tall fra tallfamilien (3, 4, 5, 7 og 9). Dersom vi grupperer en gitt underdeling i et antall som ikke korresponderer med det antallet pulser den underdelingen består av, har vi konstruert en polyrytmisk bevegelse, og en serie med kontrametriske slag som går på tvers av det originale taktslaget (*gati bhedam*). I eksempelet under grupperes 16-delsnoter i tre, noe som danner forholdet 4:3, der 4 er antallet kontrametriske slag over det samme tidsintervallet som tre taktslag. I dette og i de kommende noteeksemplene som illustrerer nadai bhedam, representerer hver notelinje hver sin del av prosessen i konstruksjonen av nadai bhedam.

148 Hulzen, Robert van, «Improvisation and its Guiding Principles in Percussion Playing in South Indian Music», Masteroppgave skrevet ved Universiteit van Amsterdam, 2002, 52, <http://musicology.nl/wm/scripties/hulzen.pdf> (oppsøkt 10.08.10)

149 Ibid., 52.

150 Ibid., 52.

Eksempel 39:



Ved å gruppere de ulike underdelingene i tall som ikke korresponderer med det antallet pulser underdelingen inneholder, får vi en rekke muligheter for å danne kontrametriske slag. I oversikten under ser vi hvilke forhold vi kan oppnå ved slik gruppering av de ulike underdelingene. Forholdene beskriver antall kontrametriske slag som går på tvers av taktslagene:

Underdeling (gati)	Gruppering (jati)	Forhold
Tisra (8-delstriol)	4	3:4
Tisra	5	3:5
Tisra	7	3:7
Tisra	9	3:9
Chatusra (16-deler)	3	4:3
Chatusra	5	4:5
Chatusra	7	4:7
Chatusra	9	4:9
Khanda (16-delskvintoler)	3	5:3
Khanda	4	5:4
Khanda	7	5:7
Khanda	9	5:9
Misra (16-delsseptoler)	3	7:3
Misra	4	7:4
Misra	5	7:5
Misra	9	7:9
Sankirna (32-delsnonoler)	3	9:3
Sankirna	4	9:4
Sankirna	5	9:5

Sankirna	7	9:7
----------	---	-----

Med en gang vi har etablert en serie kontrametriske slag, har vi to rammeverk å forholde oss til: Taktslagene og de kontrametriske slagene. I nadai bhedam betraktes kontrametriske slagene som et sekundært rammeverk som kan underdeles på samme måte som man underdeler taktslagene. Det vil si at vi kan underdele de kontrametriske slagene i en hvilken som helst nadai (3, 4, 5, 7 eller 9). Kort fortalt foregår prosessen på følgende måte:

- 1) En hvilken som helst underdeling grupperes i et tall i tallfamilien som ikke er likt det antallet pulser underdelingen består av, og dette danner en serie kontrametriske slag.
- 2) Videre underdeles de kontrametriske slagene i en hvilken som helst nadai som ikke inneholder det samme antallet pulser som grupperingen slaget er basert på.

Eksempel 40: Konstruksjon av nadai

The diagram illustrates the construction of nadai from a 4:3 kontrametriske slag. It consists of five horizontal staves. The first staff, labeled 'Taktslag', shows three vertical tick marks. The second staff, labeled 'Kontrametriske slag, 4:3', shows a single horizontal line with four dots. The third staff, labeled '4:3, nadai 4', shows four groups of four eighth notes, each labeled '4:3'. The fourth staff, labeled '4:3, nadai 5', shows five groups of five eighth notes, each labeled '5:3'. The fifth staff, labeled '4:3, nadai 7', shows seven groups of seven eighth notes, each labeled '7:6'.

I dette eksempelet ser vi hvordan vi kan påføre de kontrametriske slagene nye underdelinger (nadai) ; 4, 5 eller 7 (9 er også mulig, men vanskelig å gjennomføre pga. den høye hastigheten dette ville ha medført). Det vil si at det originale antallet pulser som la grunnlaget for konstruksjonen av de kontrametriske slagene, nemlig 3, blir erstattet med et annet antall pulser.

9.2.4 Nadai og nadai bhedam i et vestlig perspektiv

Som nevnt tidligere er «nadai» betegnelsen på underdelinger som ikke tilhører kategorien gati, og «nadai bhedam» betegnelsen på og reglene for bruk av denne typen underdelinger. Vi må

derfor skille mellom de to når vi nå ska se nærmere på dem i et vestlig perspektiv. Jeg skal først ta for meg teorien om nadai som en kategori av underdelinger.

9.2.5 Nadai som underdeling

Dersom vi tar i betraktning alle de 20 kombinasjonene av kontrametriske slag og taktslag i skjemaet over, og multipliserer det antallet med antallet nadai som kan påføres hver av de kombinasjonene (4), ender vi opp med i alt 80 muligheter for underdeling av andre tidsintervaller enn taktslagene. Det er et mangfold av underdelinger som kan minne om det mangfoldet av komplekse underdelinger som blir tatt i bruk i mye av den post-tonale musikk. Denne likheten til tross, eksempelet fra *Mallari* vitner om store ulikheter i bruken av komplekse underdelinger i karnatisk og i f.eks. post-tonal musikk. For å illustrere dette, kan vi se på et nytt eksempel der underdelingen av taktslaget er kvintoler:

Eksempel 41:

The diagram illustrates the division of a 5:3 ratio into four levels of subdivision. The top level shows three vertical strokes representing the 5:3 ratio. The second level shows five groups of four eighth notes, each marked with a '5'. The third level shows three groups of five eighth notes, each marked with a '5'. The fourth level shows five groups of three eighth notes, each marked with a '5'. The bottom level shows five groups of four eighth notes, each marked with a '4'.

Underdelingen av taktslaget, kvintoler, grupperes her i tre slik at det dannes et nytt rammeverk på talaen: 5:3 – fem kontrametriske slag som utfolder seg innenfor rammen av tre taktslag, hvorpå hvert av de fem slagene underdeles i fire pulser (nadai 4). Det vil si at vi får 20 pulser over fem slag over tre taktslag. Som ren underdeling ville dette vestlig notasjon ofte blitt notert annerledes: 20:24, 10:12 (*2) eller 5:6 (*4):

Eksempel 42.

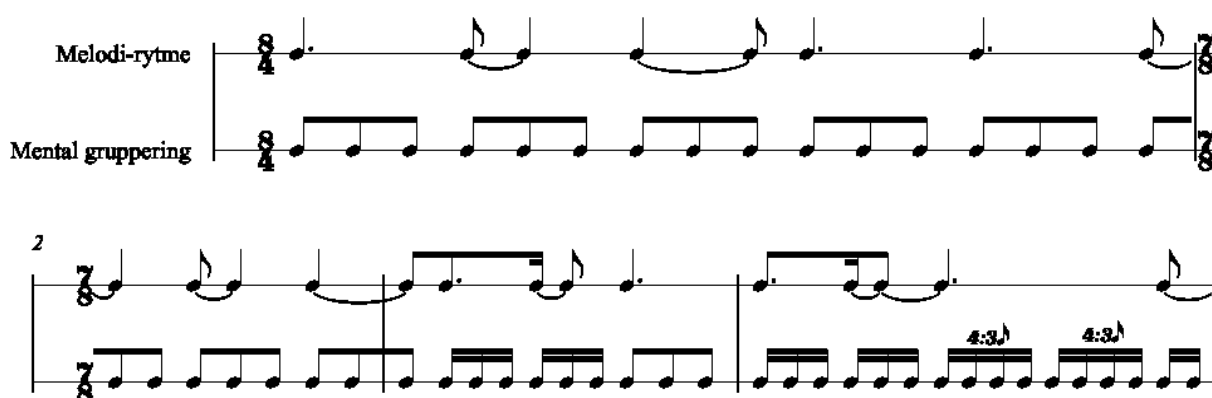


I vårt tilfelle vil en slik notasjon kunne beskrive hverken intensjonen med eller det hørbare resultatet av underdelingen. Intensjonen med nadai er ikke å simpelthen erstatte ett antall pulser med et annet.

9.2.6 Nadai som midlertidig tempomodulasjon

Dersom vi igjen betrakter eksempelet fra *Mallari*, er dette veldig tydelig. Når Jayaprakash påbegynner hovedtemaet i trekvart tempo, klarer vi å oppfatte det i forhold til taktslaget (talaen). Holdepunktet vårt blir den originale underdelingen, gruppert i tre.

Eksempel 43.



Når Manjunath begynner å underdele gruppene på tre pulser i fire pulser, derimot, blir vi «fratatt» holdepunktet vårt. Samtidig hører vi at melodien fortsetter i samme tempo, og at den nye underdelingen har et logisk forhold til melodien: Bruken av nadai i dette tilfellet gjør at vi oppfatter melodien i et nytt tempo, og ikke bare som den originale melodien med forlengede noteverdier. Til tross for den sparsommelige bruken av 4:3 (16-deler) i dette tilfellet, bidrar det til å forandre lytterens oppfatning av underdelingen, og dermed vår oppfatning av melodiens tempo.

Tilfellet i Mallari utfordrer lytteren ved å gjøre tankerekken såpass klar at lytteren har mulighet for å følge med når melodien fremføres i trekvart tempo, og forståelsesgrunnlaget brytes når lytteren begynner å bli komfortabel med det nye forholdet mellom taktslaget og melodien. Nedbrytelsen resulterer imidlertid ikke i det meningsløse (det som ikke gir lytteren mening), men en ny mening, og danner en ny forståelse av materialet. I stedet for å bli tatt direkte med inn i et nytt landskap som ikke synes å ha noen sammenheng med det foregående musikalske materialet, blir vi lokket gradvis inn i et teoretisk sett komplekst rytmisk materiale som til slutt fremstår ganske enkelt som melodien i et nytt tempo. Denne klare tankerekken er essensiell for lytterens forståelse av materialet; dersom Manjunath hadde lagt til en nadai umiddelbart når melodien i trekvart tempo begynner, hadde resultatet blitt en plutselig forandring av tempo, uten forvarsel, noe som kanskje ikke ville vært like effektivt. Teknikken nadai bheda oppfattes som logisk på grunn av den gradvise overlappingen fra det enkle til det komplekse rytmiske materialet. Så hvordan opplever vi prosessen fra det enkle til det komplekse? Det kan forklares på følgende måte:

- 1) Taktslag + underdeling
- 2) Taktslag + underdeling + grupperingen av underdelingen (danner kontrametriske slag)
- 3) Tala + underdeling + kontrametrisk slag
- 4) Kontrametrisk slag + nadai

I punkt 1) oppfatter vi den grunnleggende metriske organisasjonen, taktslag og underdeling. Når underdelingene i punkt 2) grupperes, dannes oppfattelsen av en serie kontrametrisk slag. I punkt 3) ser hører vi hvordan det kontrametriske slaget forholder seg til taktslaget gjennom de grupperte underdelingene, og i punkt 4) oppfatter vi det kontrametriske slaget som et fullverdig tempo fordi vår forbindelse til taktslaget, nemlig underdelingene, blir erstattet med en ny underdeling av det kontrametriske slaget. Det vil si at teknikken nadai bheda per definisjon deler klare likhetstrekk med den rytmiske utviklingsteknikken som i vestlig musikk ofte tilskrives Elliott Carter, nemlig metrisk modulasjon eller tempomodulasjon.

I sin artikkel *Towards a Theory of Tempo Modulation* definerer Fernando Benadon tempomodulasjon som «a change of tempo by means of a shared durational unit.»¹⁵¹ Eksempelet fra Mallari dekkes av denne definisjonen, der de kontrametriske slagene kan sees på som en «shared durational unit». Det er likevel to forskjeller: 1) I Mallari er det ikke det originale

¹⁵¹ Fernando Benadon, «Towards a Theory of Tempo Modulation», (Proceedings of the 8th International Conference on Music Perception & Cognition, Evanston, IL, 2004): 563. <http://ferbenadon.com/Benadon%20Tempo%20Modulation.pdf> (oppsøkt 10.08.10)

tempoet som moduleres, kun tempoet i overflaterytmen. Det vil si at nadai bhedam er en teknikk som er med på å danne et nytt tempo over det originale tempoet (talaens tempo), altså blir musikken teoretisk sett multitemporal. Hvorvidt det hørbare resultatet blir multitemporalt, kommer an på om lytteren klarer å holde fokus på tempoet i talaen og tempoet i melodien samtidig. 2) «Shared durational unit» i Benadons definisjon refererer til underdelingspulsene. Altså er det underdelingene som utgjør forbindelsen mellom det modulerte og det originale tempoet. I nadai bhedam er det de kontrametriske slagene som utgjør den forbindelsen.

Vi kan konkludere med at nadai bhedam ikke først og fremst er en teknikk for underdeling av andre tidsintervaller enn taktslaget, men en etablert teknikk for å skape multitemporalitet som deler likhetstrekk med det man i vestlig terminologi kaller metrisk eller temporal modulasjon. Til tross for de ulikhetene mellom nadai bhedam og metrisk modulasjon, kan Fernando Benadons beskrivelse av sistnevntes effekt på lytteren like gjerne benyttes på tilfellet av nadai bhedam i *Mallari*:

From a listener's standpoint, the precise moment of modulation goes by unnoticed (unless it is made explicit through accentuation, etc.), because the subdivision speed of the old tempo equals that of the new tempo. It is not until the first subdivision change after the modulation that the listener registers an acceleration or deceleration in the frequency of onsets.¹⁵²

9.3 Konklusjon for analysen av melodien

I gjennomgangen av det komponerte materialet i *Mallari* har vi sett hvordan matematisk kalkulering spiller en viktig rolle for utformingen av rytmer. Strukturelt sett er *Mallari* svært nøye gjennomtenkt: Vi har sett hvordan rekkefølgen av originalversjoner og variasjoner av melodien er matematisk rasjonell, og hvordan rytmene er basert på matematiske formler. *Mallari* inneholder i høy grad kontrametriske gruppering og aksentuering, noe som bidrar til en tilsløring av tala-strukturen. Det vil si at tala-strukturen i *Mallari* kun av og til manifesterer seg i overflaterytmene. Det er imidlertid ett holdepunkt i den metriske organisasjonen som oftere enn andre kohererer med melodien, nemlig det første taktslaget i tala-syklusen. Det er som om at talaens rammeverk kun har for hensikt å avgrense et tidsintervall. Det som skjer i overflaterytmen dikteres så ofte av taktslagene innad i talaen – den dikteres av de rytmiske strukturene som er utarbeidet på antallet pulser som en tala-syklus består av.

¹⁵² Benadon, «Towards a Theory of Tempo Modulation», 564.

Kapittel 10: B.C. Manjunaths solo

10.1 Innledende bemerkninger

Så langt i analysen har det vist seg at musikken i *Mallari* er fokusert på korrekt tidsmåling – det rytmiske materialet lar seg mer eller mindre enkelt knytte opp mot talaen som organisatorisk fellesnevner. I prosessen med å transkribere B.C. Manjunaths mrdangam-solo har jeg imidlertid støtt på vanskeligheter både når det gjelder å tolke og notere det rytmiske materialet. Dette kan komme av min egen manglende evne til å tolke og organisere det hørbare materialet, uklarheter i fremføringen eller personlige fremfor strengt strukturelle valg i utførelsen rytmene. I disse tilfellene har jeg sett meg nødt til å fatte enkelte notasjonsmessige beslutninger basert på:

- hva jeg faktisk hører
- hvordan det rytmiske materialet forholder seg til en struktur, dersom det ligger en kjent struktur i grunnen
- forholdet mellom hva jeg hører og en eventuell struktur

Det vil at jeg i de tilfellene det måtte forekomme uklarheter i det hørbare rytmiske materialet, vil jeg forsøke å se det i et større strukturelt perspektiv for å finne ut hva grunntanken er. Jeg kommer alltid til å påpeke hvilke hørbare rytmer som blir analysert på denne måten. Til tross for at det i den følgende analysen er noen deler som kanskje ikke er helt presist notert, skal det ikke ha mye å si for den fullstendige analysen, da det her bare er snakk om relativt korte passasjer som jeg har hatt vanskeligheter med å tyde og notere.

10.2 Opplevelsen

Jeg skal ikke forsøke å besvare spørsmålet om hvorvidt karakteren i Manjunaths solo er «typisk» for karnatisk musikk, men den skiller seg på mange måter ut fra det jeg har oppfattet som normen i den mer konvensjonelle karnatiske perkusjonssoloen, om det fins noen. Det som er slående fra første stund er den stadige vekslingen mellom ulike underdelinger, noe som gjør at man som lytter stadig må forsøke å finne nye holdepunkter slik at de rytmiske grupperingene får betydning. Utbredt veksling mellom underdelinger i seg selv er ingen nyhet i karnatisk musikk – det er noe av dens egenart. Talaen, som fremdeles såvidt kan høres i gjennom Jahnavis mikrofon, beveger seg stadig i bakgrunnen, tilsynelatende uforstyrret av Manjunaths solo som stadig

oppholder seg i et det som oppfattes som et «risikabelt» område mellom det som er innenfor og utenfor «trygge» rytmiske omgivelser. Manjunath veksler mellom å fremføre soloen på mrdangam og gjennom den muntlige fremføringstradisjonen *solkattu*. Intervallene for vekslingen blir stadig kortere, og soloen ender i den kombinerte bruken av de to. Dette bidrar til å understreke den tiltagende intensiteten som gjør seg gjeldende gjennom hele solo-forløpet på rundt åtte minutter.

10.3 Vekslingen mellom underdelinger

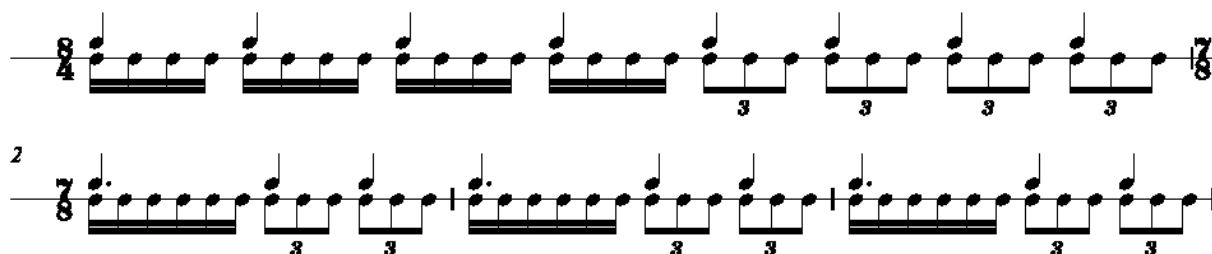
Som nevnt er noe av det som er mest påfallende med Manjunaths solo den stadige vekslingen mellom underdelinger som det rytmiske materialet er bygget på. Han holder seg sjelden i en underdeling i mer enn noen få taktslag før han bytter til en annen, noe som byr på store utfordringer for lytteren. De underdelingene som er best representert i soloen er uten tvil 16-dels- og triolunderdeling. Foruten disse forekommer 4:3 (som i disse tilfellene betegnes som *chatusra-tisra*, 4-3, og ikke regnes som *nadai bheda*), og til tider noe som kan tolkes som kvintoler. Den stadige vekslingen mellom underdelinger gjennom store deler av soloforløpet ser ut til å være et avvik fra den tradisjonelle perkusjonssoloen: En vanlig måte å strukturere en mrdangam-solo på, er å begynne i en underdeling og etterhvert bevege seg til andre, hurtigere underdelinger ettersom intensiteten øker. David Nelson nevner i sin avhandling at denne overgangen fra en underdeling til en annen kan utarte seg på flere måter: Gradvis overgang der man etter hyppig veksling mellom den originale underdelingen og mål-underdelingen ender opp i sistnevnte; som variasjons-element i ulike rytmiske strukturer; eller abrupt overgang uten forvarsel.¹⁵³ Det er vanskelig å merke bruken av underdelinger i Manjunaths solo som en av Nelsons kategorier. Han har ingen grunnunderdeling som han starter soloen med eller en mål-underdeling som han skal nå i løpet av soloen – han veksler mellom to underdelinger og forblir aldri noen av dem over et lengre tidsintervall. 16-delsunderdelingen kan synes å være dominerende, men et blikk på hele transkripsjonen avslører at den er mer eller mindre likestilt med triolunderdeling hva gjelder mengde.

Hvis vi ser på soloen i et større perspektiv, avsløres spesielt ett mønster for veksling mellom de ulike underdelingene, og dette mønsteret gjør seg gjeldende gjennom store deler av soloforløpet. I disse delene bruker Manjunath 16-dels- og triolunderdeling på faste steder i talaen – det vil si at både 16-dels- og triolunderdelingen i stor grad er forbeholdt «sine egne» slag i talaen. De fire første taktslagene i 8/4-takten er underdelt i 16-deler; de siste fire i trioler; de tre

¹⁵³ Nelson, «Mrdangam Mind», 90.

7/8-taktene er underdelt likt, med det første slaget (med en verdi av tre 8-deler) underdelt i 16-deler og de to siste (med en verdi på i alt fire 8-deler) i trioler. De fleste tala-syklusene i soloen veksler mellom underdelingene i henhold til dette mønsteret.

Eksempel 44: De øverste notene i systemet representerer tala-slagene, mens de nederste representerer distribusjonen av underdelinger.



Hvorfor Majunath velger å basere store deler av soloen sin på en så systematisk veksling mellom 16-deler og trioler, kommer vi tilbake til etter at deler av soloen er analysert.

10.4 Et kort henblikk på deler av soloen

Selv om jeg ikke skal fokusere på hver enkelt del av Manjunaths solo, er det nyttig å få et overblikk over bruken av de to rytmiske «væremåtene» sarvalaghu og kanakku. Som nevnt tidligere består sarvalaghu av rytmiske mønstre som har for hensikt å underbygge talastrukturen, og kanakku er kategorien av rytmiske mønstre som er basert på utregning. Det er vanskelig å finne rytmiske mønstre som ligner på mer tradisjonelle karnatiske sarvalaghu-mønstre, og mye av grunnen til det kan ligge i at tala-varianten i *Mallari* i seg selv er utradisjonell. Det nærmeste vi kommer sarvalaghu-mønstre i Manjunaths solo er helt i begynnelsen (9:44 -10:18).¹⁵⁴ Bortsett fra disse er det få mønstre som kan kategoriseres som sarvalaghu. Det forekommer riktignok spor av sarvalaghu gjennom hele soloen, men de inntreffer gjerne som deler av utregnede rytmiske strukturer. Det gis ofte antydninger til noe som ligner på de større, komplekse rytmiske strukturene som skal inntreffe senere i soloen.

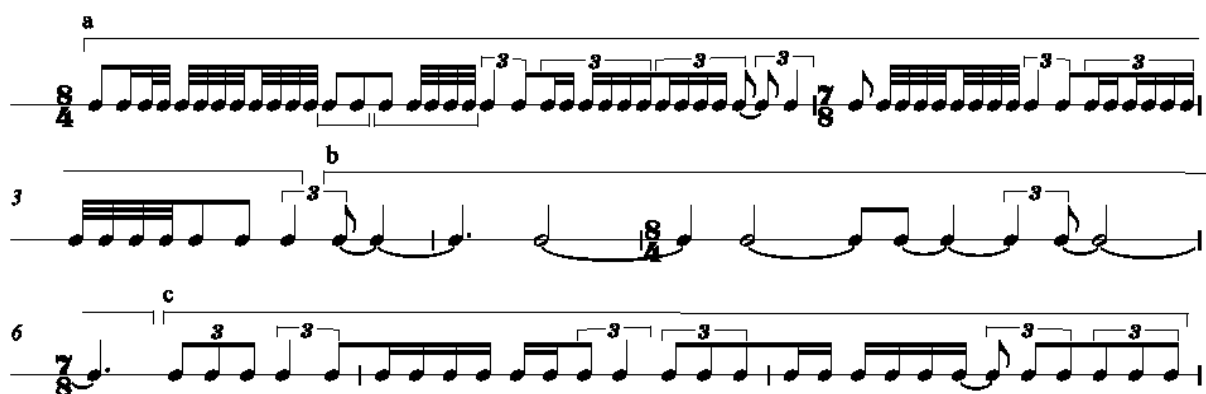
10.5 Siste korvai

Manjunaths solo kulminerer i en struktur fremført med unison solkattu og mrdangam

¹⁵⁴ Det høres ut som om talaen gjennomgår noen utilsiktede variasjoner på 9:50, men er tilbake i sin originale form på 9:56

(15:44). Konturen av strukturen blir etterhvert mulig å oppfatte for lytteren ettersom flere av de karakteristiske rytmiske figurene repeteres regelmessig. Det, i tillegg til den systematiske vekslingen mellom underdelinger, bidrar til å skape et uttrykk som forener både det forutsigbare og det uforutsigbare. Det er med andre ord vanskelig for lytteren å danne seg et fast holdepunkt i de stadig vekslende underdelingene, samtidig som repetisjonene av de rytmiske frasene skaper en helhet som lytteren kan forholde seg til. Grunnstrukturen utfolder seg over to tala-sykluser og repeteres tre ganger (hele forløpet utfolder seg derfor over seks tala-sykluser), hvorav den siste repetisjonen inneholder deler som skiller seg noe fra de tilsvarende delene fra de to foregående gjennomgangene. Den inneholder tre kontrasterende indre strukturer av ulik lengde: Den første (a) er hurtig og tett «befolket» av anslag, den andre (b) i stor grad er basert på stillhet og få anslag over et relativt langt tidsintervall, og den tredje (c), konkluderende delen, inntar en posisjon som ligger i mellom de to foregående, med relativt høy notetetthet.

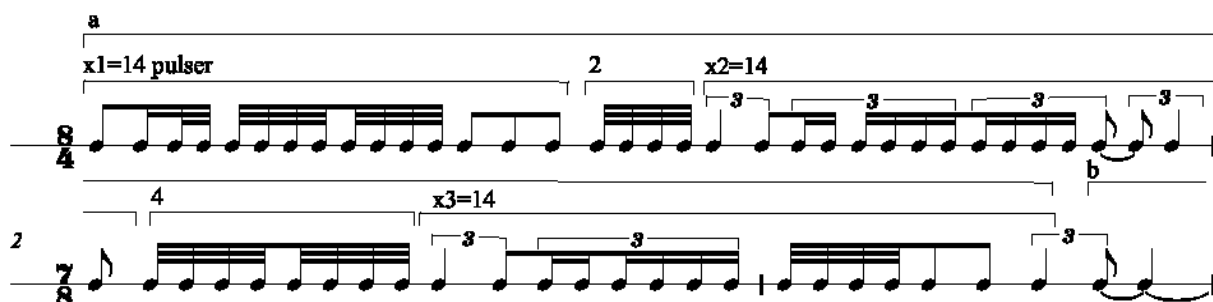
Eksempel 45.



I eksempelet over kan vi se grunnstrukturens tre underliggende strukturer a, b og c. Mens a inneholder mange anslag og stadig veksling mellom 16-dels- og triolunderdeling, består b av kun fem anslag og fremstår som mer stabil fordi den ikke inneholder mange anslag i ulike underdelinger. Den siste delen, c, gjenopptar den stadige vekslingen mellom underdelinger som vi så i a, men inneholder ikke like mange anslag.

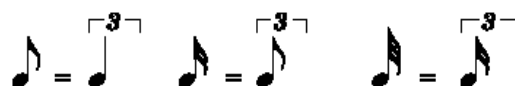
Dersom vi ser nærmere på a, oppdager vi flere elementer som deler likhetstrekk med en av strukturene fra melodien i Mallari:

Eksempel 46.



Her ser vi at x1 er en frase med en verdi på i alt 14 16-delspulser. X2 er identisk med x1, men vi kan se at hele frasen, bortsett fra den siste 8-delen, er bygget på triolunderdeling. Overføringen av den rytmiske frasen fra 16-delsunderdeling til triolunderdeling gjøres ved å gjøre om noteverdier som den originale frasen består av til verdier i triolunderdeling:

Eksempel 47.



I x3 er det litt annerledes: Den første delen er i triolunderdeling, deretter i 16-delsunderdeling, og til slutt ett anslag i triolunderdeling. Dersom vi teller alle 16-dels- og triol-pulser i hver av frasene, ser vi at de har like verdier:

X1 = 14 16-deler (= 14 pulser)

X2 = 12 8-delstrioler + 2 16-deler (= 14 pulser)

X3 = 6 8-delstrioler + 6 16-deler + 2 8-delstrioler (= 14 pulser)

Det vil si at vi har tre fraser med like antall pulser, og to av frasene veksler mellom 16-dels- og triolunderdeling.

Mellom x1 og x2, og x2 og x3 kan vi se grupper med 32-delsnoter. De er av ulik lengde, og kan dermed per definisjon ikke regnes for karvai å være (karvai, separasjonen av fraser, skal alltid være av lik lengde). Vi må heller tolke det som systematiske forlengelser av x2 og x3 der forlengelsen gjøres ved å legge til rytmiske grupper av identiske lengder foran hver frase.

Gruppen på fire 32-deler etter x1 fungerer derfor som en forlengelse av x2, og gruppen på åtte 32-deler fungerer som en forlengelse av x3. Med det kan vi si at verdiene på frasene blir større

og større:

$x1 = 14$ pulser

$x2 = 2 + 14$ pulser (= 16 pulser)

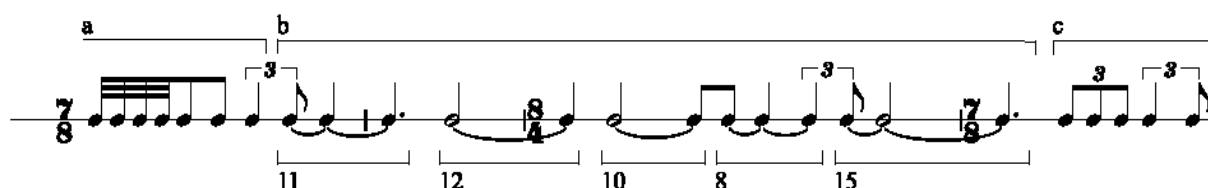
$x3 = 2 + 2 + 14$ pulser (= 18 pulser)

Altså utvikler frasene seg i henhold til yati-prinsippet, som vi gjennomgikk tidligere.

Vi har dermed en klar struktur som minner om den vi så i melodien: Én frase som repeteres tre ganger, og for hver repetisjon legges det til rytmer med identiske puls-verdier.

Den neste delen i strukturen, b, strekker seg fra slutten av den andre 7/8-takten i første tala-syklus til begynnelsen av første 7/8-takt i den andre tala-syklusen. Den inneholder til tross for det store spennet kun fem rytmiske aksenter som er spredt utover. Her er det viktig å huske på at måleenhetene jeg bruker er 16-deler (i 16-delsunderdeling) og triol-8-deler, altså regnes én 16-delsnote som én puls, og det samme gjør en triol-8-del.

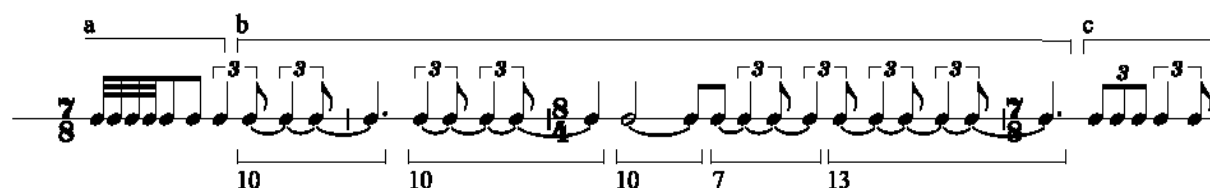
Eksempel 48.



Ved å telle antallet pulser hver noteverdi består av, mislykkes vi i å finne et system. Tolkningen i eksempel 48 gir derfor ingen mening rent strukturelt, i og med at det ikke er mulig å finne noen logikk i antallene pulser som de fem anslagene består av. Hvis vi derimot tar i betraktning at de resterende delene av grunnstrukturen er basert på den systematiserte vekslingen mellom 16-dels- og triolunderdeling som går igjen i de andre delene av strukturen, og skriver om eksempel 48, får vi et annet resultat:

Eksempel 49.

155

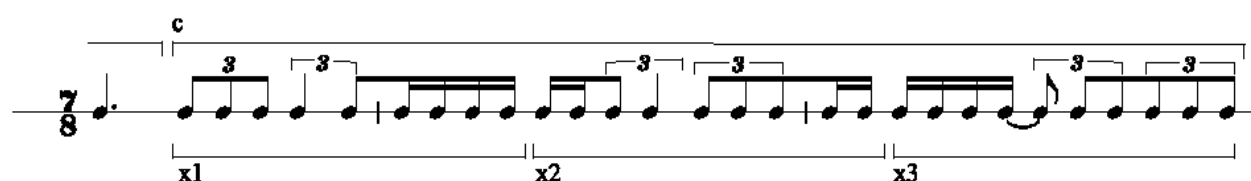


155 Grunnen til at jeg har bundet sammen notene innad i triolene istedet for å bare bruke punkterte 4-delsnoter,

I dette eksempelet er det lettere å se et system for lengden på de fem anslagene. Det hørbare resultatet er selvfølgelig det samme, men den organisatoriske bakgrunnen er annerledes. Alle de fem aksentene har til sammen en verdi på 50 pulser – 22 triol-8-deler og 28 16-deler, fordelt på 10, 10, 10, 7 og 13. Det er for meg uklart hvorfor de to siste aksentene skiller seg fra de resterende, og vil derfor foreløpig ikke konkludere med hva som er den strukturelle logikken bak de fem anslagene.

Den siste delen, c, består av en struktur som vi har sett forekomme flere ganger i *Mallari*. Den er kadensiell, konkluderer grunnstrukturen ved repetisjon av en rytmisk frase tre ganger, og kan derfor defineres som mora.

Eksempel 50.



Denne moraen inneholder totalt 30 pulser som utfolder seg over mønsteret av vekslingen mellom 16-dels- og triolunderdeling. De rytmiske gruppene på respektive ti pulser beveger seg på tvers av taktslagene og på tvers av underdelingsskiftene, noe som skaper en merkelig blanding av kontinuitet (i form av repetisjonen av fraser) og diskontinuitet (i form av vekslende underdelinger). Den konstruert på grunnlag av følgende rytmiske frase, og kan tolkes som to grupper på respektive fem pulser:

Eksempel 51.



Disse delene utgjør hele strukturen som konkluderer Manjunaths solo. Den repeteres to ganger, hvorav de to første gjennomgangene er identiske, og den tredje noe annerledes. Jeg skal nå ha en kort gjennomgang av den andre repetisjonen.

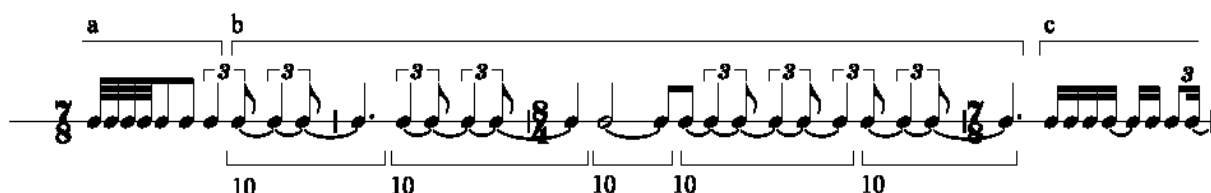
10.5.1 Den andre repetisjonen

Det er to deler av den andre repetisjonen (16:33) som skiller seg ut fra de to foregående,

skyldes en feil i notasjonsprogrammet.

nemlig understrukturene b og c. De to utfolder seg innenfor de samme rammene som de tilsvarende delene fra de tidligere repetisjonene og inneholder derfor det samme antallet pulser som disse, men innholdet er noe annerledes. B-delen i den siste repetisjonen skiller seg ikke nevneverdig ut fra de tidligere b-delene, og især ikke i det hørbare resultatet. Det klargjør likevel noe som er av interesse rent strukturelt:

Eksempel 52.



Her ser vi at summen av aksentene er det samme som i de tilsvarende delene i de tidligere gjennomgangene, men at distribusjonen av pulser er annerledes og gir mer mening i et logisk perspektiv; mens b-delen i de to forrige gjennomgangene inneholdt fem anslag med verdiene 10, 10, 10, 7 og 13 pulser, ser vi her at avstanden mellom hvert anslag er 10 pulser. Vi kan muligens konkludere med at b-delene i de to første gjennomgangene av grunnstrukturen har vært «galt» gjennomført, men at det har hatt en minimal innvirkning på det hørbare resultatet.

Nok et avvik finner vi i c-delen i den siste repetisjonen av grunnstrukturen. Denne delen, som vi allerede har identifisert som en mora, har vist seg vanskelig å transkribere, spesielt siden den skiller seg fra resten av strukturen ved at den tilsynelatende bygger på et mønster for veksling av underdelinger som er ulikt det som er gjennomgående for resten av strukturen. I tillegg til dette er de tre frasene noe annerledes fra de tilsvarende delene i de tidligere repetisjonene. Antallet pulser, derimot, forblir det samme.

Eksempel 53.



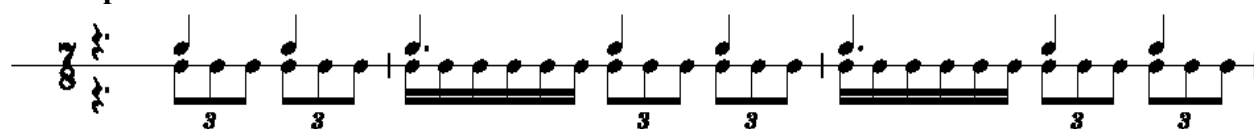
Den åpenbare forskjellen på denne moraen og de i de to tidligere gjennomgangene, er selve frasen. Den lille forskjellen til tross; det ekstra anslaget som legges til bidrar til en klart forskjell i det hørbare materialet:

Eksempel 54.



Den mindre åpenbare ulikheten er distribusjonen av underdelinger, som skiller seg fra den vi har sett tidligere. For å komme frem til hva som egentlig skjer i denne delen hva gjelder underdeling, har jeg måttet kombinere det jeg hører med hva som er logisk i et strukturelt lys. Mens moraene i de tidligere repetisjonene er basert på mønsteret for underdeling som vi har vært inne på tidligere, ser den siste moraen ut til å være basert på en omrokking av dette underdelingsmønsteret. For mens de foregående moraene er basert på følgende symmetriske distribusjon av underdelinger bestående av tilsammen 18 triol-8-deler og 12 16-deler –

Eksempel 55.



– er den siste tilsynelatende basert på en annen distribusjon med det samme antallet pulser:

Eksempel 56.



Her ser vi at underdelingene er forflyttet, noe som fører til en asymmetrisk distribusjon. (Husk at parene med 16-delstrioler egentlig skal være 8-delstrioler, men har måttet bli notert slik pga. taktstrekene).

10.5.2 Korvai

Vi har nå analysert grunnstrukturens tre indre strukturer, og har kommet frem til at a er en struktur bestående av tre fraser som øker i lengde for hver repetisjon i henhold til yati-prinsippet. Den andre delen, b, består av fem anslag av mer eller mindre like puls-verdier, og den tredje delen, c, er en mora som konkluderer hele strukturen. Hele strukturen er konstruert over den

regelmessige vekslingen mellom 16-dels- og triolunderdeling, og fremføres i alt tre ganger i avslutningen av soloen. Denne strukturen er lik den David Nelson refererer til som *Korvai*.¹⁵⁶ I Robert Browns omtale av korvai skriver han:

Korvai is a Tamil word with the meaning «stringing, filing, arranging, a string of ornamental beads.» It consists of a stringing of rather widely spaced sounds in the rala in an interesting cross-rhythmical arrangement. It is the most cross-rhythmical of any of the specific formal types of pattern found in drumming, longer and more interesting than the usual mora. Like the latter, it is ordinarily arranged in some kind of repetitive triple pattern. Each of its three sections again most often subdivided into a triple arrangement of phrases.¹⁵⁷

Nelson på sin side hevder at konseptet korvai er langt mer åpent enn hvordan Brown beskriver den. De forskjellige korvai-strukturene er av ganske ulik karakter, men Nelson nevner to premisser for at en struktur skal kunne kalles korvai: Den må ha minst to deler, og den siste delen må være basert på en variant av mora.¹⁵⁸ Korvai kan forekomme flere steder i en perkusjonssolo, og skal alltid brukes for å markere slutten på soloen.¹⁵⁹ Nelson nevner fire av de mest vanlige korvai-strukturene, hvorav den han refererer til som *three-part korvai* bærer flest likhetstrekk med strukturen i *Mallari*. Han beskriver den som en kompleks struktur bestående av introduksjonsdel, en mellomdel inneholdende en «mora» som etterhvert viser seg å ikke være en ordentlig mora, men overgangen fra introduksjonsdelen til den avsluttende moraen, og til slutt den avsluttende moraen.¹⁶⁰ På side 74 i sin avhandling gir Nelson et eksempel på en slik tredelt korvai bestående av 180 pulser. I eksempelet under har jeg for enkelhetsskyld notert Nelsons korvai i 16-delsunderdeling, men den kan også fremføres andre gatier som inneholder et antall pulser som 180 kan divideres med (3, 4, 5 og 9) for å gå opp i et antall taktslag.

156 Nelson, «Mrdangam Mind», 66.

157 Brown, sitert i Nelson, «Mrdangam Mind», 65.

158 Nelson, «Mrdangam Mind», 67.

159 Ibid., 96.

160 Ibid., 73.

Eksempel 57. Tolkning av Nelsons korvai

Innledende del: Fem fraser som minker med én puls per repetisjon

17 pulser 16 pulser 15 pulser 14 pulser 13 pulser

Overgang, "falsk" mora med minkende verdier

Konkluderende del, mora, der hver frase øker i lengde ved at enkelte av noteverdiene forlenges.

x1, 15 pulser Karvai x2, 21 pulser

5

Karvai x3, 27 pulser

Den innledende delen består av fem fraser som ved hver repetisjon minker med én puls. Denne forminskningen gjøres ved å fjerne en puls fra en av noteverdiene i frasen. Deretter ser vi fem anslag med en verdi på respektive fire pulser, etterfulgt av nok fem anslag, denne gangen med verdier på to pulser. Kanskje er det her at den opplyste lytteren begynner å fatte at dette er moraen som skal konkludere hele strukturen. Strukturelt sett *er* det en mora med tre fraser bestående av respektive fem anslag, og i hver frase halveres antallet pulser i hver anslag. Frasene reduseres i lengde i henhold til yati-prinsippet. Det er først etter de tre gruppene på fem 16-delsnoter, som man i utgangspunktet trodde var den konkluderende moraen og strukturens avslutning, at man ser en ny sammenheng: De tre gruppene var *den første frasen* i den konkluderende moraen. Deretter følger resten av moraen som vi kjenner den: Karvai, andre frase, karvai og til slutt tredje frase. Frasene i moraen øker i lengde for hver repetisjon ved at pulser legges til enkelte av noteverdiene.

10.5.3 Manjunaths korvai sammenlignet med Nelsons korvai

Manjunaths struktur skiller seg på flere måter fra den tredelte korvai-strukturen som Nelson demonstrerer:

	Nelsons korvai	Manjunaths korvai
Innledende del	Fem fraser som minker i lengde (17, 16, 15, 14, 13 pulser).	Tre fraser som øker i lengde (14, 16, 18 pulser).

Mellomdel	En «falsk» mora bestående av tre fraser på fem aksenter der noteverdiene halveres for hver repetisjon av frasen, og hvor av siste frase viser seg å være begynnelsen på den egentlige, konkluderende moraen.	Fem aksenter med verdier på 10, 10, 10, 7 og 13 pulser (eller 10, 10, 10, 10 og 10, som i siste repetisjon)
Avsluttende del	Konkluderende mora med tre fraser som øker i lengde for hver repetisjon (15, 21, 27), og hver frase er separert med karvai.	Konkluderende mora med tre fraser som alle har en verdi på ti pulser.

Det er viktig å påpeke at Manjunaths korvai markerer slutten på soloen, og skal fungere som et tydelig signal til Jahnavi som skal påbegynne melodien umiddelbart etter at soloen er over. En korvai med denne funksjonen, som Nelson refererer til som «final korvai», er i utgangspunktet ikke annerledes fra andre korvai-strukturer, skal alltid spilles tre ganger¹⁶¹.

10.6 Hvorfor den regelmessige vekslingen mellom underdelinger?

Som nevnt innledningsvis er store deler av Manjunaths solo basert på ulike underdelinger som har sine faste plasser i tala-strukturen, noe vi har sett eksempel på i analysen av korvai. Vekslingen bidrar til å skape store spenninger og interessante rytmer, men er det en spesiell grunn til at nettopp disse underdelingene skal forekomme på de samme områdene i talaen gang på gang? Og hvordan oppfatter man det som lytter? Oppfatter man de ulike underdelingene som ulike grupper, eller ligger oppfatningen av rytmiske grupper i et annet element?

I enkelte deler av Manjunaths solo kan vekslingen mellom 16-dels- og triolunderdeling være uproblematisk for lytteren å forholde seg til. Andre deler som benytter den samme distribusjonen av underdelinger, derimot, kan ofte virke uforutsigbare og i «verste» fall kaotiske i en positiv betydning av ordet. På en annen side er det noe kjent og forutsigbart i det kaotiske og uforutsigbare, men det er ikke alltid like lett å sette fingeren på hva det er. Denne tvetydigheten er for meg sterkest i codaen etter siste melodilinje (17:35), der Manjunath har fritt spillerom i én tala-syklus for å ende hele komposisjonen. Det som skjer i den tala-syklusen fremstår for lytteren

¹⁶¹ Ibid., 96.

som en kompleks struktur med rytmiske grupper som går på tvers av taktslagene og stadig veksler mellom underdelingene, og som en slags kraft-demonstrasjon av kompleksitet helt på tampen av stykket. Det samlede punktet er der en av de sterkeste rytmiske gruppene konkluderer siste tala-syklus, og komposisjonen er over.

Eksempel 58.



Vi kan se at det som i utgangspunktet høres så kompleks ut simpelthen er en mora som strekker seg over én tala-syklus. Den første x-frasen skiller seg noe ut fra de to andre. Y-delen, karvai, fremstår her heller som avslutningen av x-frasen enn separasjon av x-frasene. Dersom vi skriver om de grunnleggende delene i denne moraen til utelukkende 16-delsunderdeling, ser vi følgende:

Eksempel 59.



Videre kan vi sette x- og y-verdiene inn i Nelsons mora-formel:

$$(x = 20) [y = 2]$$

$$(x = 20) [y = 2]$$

$$(x = 20)$$

Legger vi sammen disse tallene får vi 64 – et tall som nå skal vise seg å være svært viktig for forståelsen av hvordan store deler av Manjunaths solo er konstruert. 64, som er det totale antallet pulser i denne moraen, er dermed det totale antallet pulser i én tala-syklus dersom man distribuerer 16-dels- og triolunderdeling slik Manjunath gjør det gjennom store deler av soloen

sin:

$$8/4 = 16 \text{ 16-deler} + 12 \text{ triol-8-deler}$$

$$7/8 = 6 \text{ 16-deler} + 6 \text{ triol-8-deler}$$

$$7/8 = 6 \text{ 16-deler} + 6 \text{ triol-8-deler}$$

$$7/8 = 6 \text{ 16-deler} + 6 \text{ triol-8-deler}$$

Det vil si at flere av de rytmiske strukturene vi ser i Manjunaths solo tar utgangspunkt i 64 pulser per tala-syklus – det samme antallet som fungerer som utgangspunkt for utregning når man skal lage strukturer over den mest elementære tala-varianten, adi tala (8/4-takt) underdelt i den mest elementære underdelingen, 16-delsunderdeling.¹⁶² Det igjen vil si at de strukturene vi har sett i Manjunaths solo like gjerne kan brukes i adi tala med 16-delsunderdeling. Hvorvidt han har konstruert disse strukturene spesielt for Mallari eller om de faktisk er velkjente adi tala-strukturer som han får til å passe inn i talaen som er gjeldene i Mallari, skal jeg ikke ta stilling til. Vi kan spekulere i om baktanken ved dette er å ta med seg det kjente inn i ukjente omgivelser. Som nevnt innledningsvis er tala-varianten i *Mallari* svært uvanlig, og det kan tenkes at Manjunath har benyttet den regelmessige vekslingen mellom underdelinger for å kunne påføre rytmiske strukturer som allerede er kjent for ham fra den langt mer vanlige adi tala.

10.7 Oppfatningen av Manjunaths solo

Videre kan vi spørre oss hvordan vi oppfatter materialet. I og med at vi her stilles overfor flere lag med enten hørbar, mindre hørbar eller ikke hørbar¹⁶³ informasjon om rytmen, er det vanskelig å se nøyaktig hva vi oppfatter som metrum i de delene der Manjunath systematisk veksler mellom underdelingene, om musikken i det hele tatt kan oppfattes som metrisk. Det er flere deler vi må ta i betraktning når vi skal vurdere hvis og på hvilken måte rytmen kan oppfattes: Talaen, underdelingene og grupperingene, samt forholdet mellom de tre. Når vi nå tar for oss de rytmiske grupperingene, velger jeg å bruke den siste moraen som eksempel, da den oppsummerer mye av det andre som skjer i soloen. Her ser vi at det er en blanding av rytmiske

¹⁶² Dette fremkommer i en samtale jeg hadde med B.C. Manjunath i februar 2009.

¹⁶³ Her refererer jeg først og fremst til b-delen i Manjunaths korvai der triolunderdeling er nødvendig for å kunne rettferdiggjøre strukturen matematisk, men spiller liten rolle for det hørbare resultatet.

grupper som underbygger tala-strukturen og de som går på tvers av den. Her begynner Manjunath å spille rytmer som er basert på grupper på fire pulser. Antallet pulser i grupperingen stemmer overens med antallet pulser taktslagene er underdelt i, 16-deler, noe som gjør at slagene i talaen understrekes i rytmen.

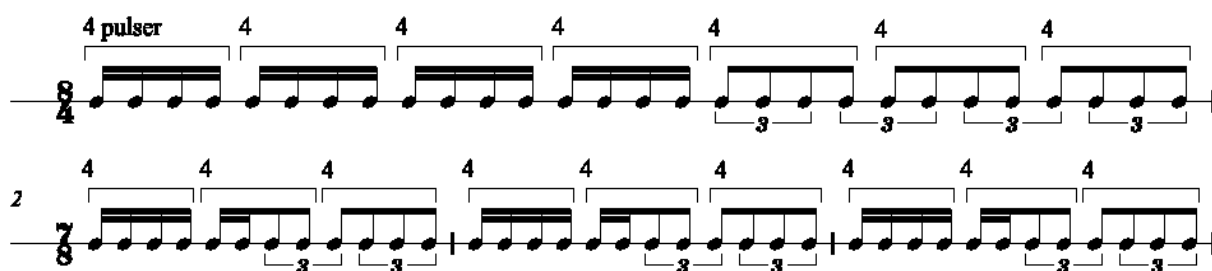
Eksempel 60.



Til tross for at kun de fire første taktslagene inneholder rytmer som grupperes på denne måten, bidrar det til å skape regelmessige slag og et holdepunkt for lytteren. Vi kan derfor konkludere med at denne delen av moraen oppfattes som metrisk samtidig som den underbygger talaen.

Vanskelighetene oppstår på det femte taktslaget, der grupperingen forblir den samme som i den foregående delen, men denne gangen i trioler. På en annen side kan separasjonen *y* virke som avslutningen på frasen, og ikke som en separasjon. I såfall kan vi se på den siste fire-grupperingen og separasjonen som én frase med en gruppering på seks pulser. Når den neste *x*-frasen påbegynnes, er følelsen av regelmessig gruppering så sterk at vi fort oppfatter dette som metrisk igjen, men i et kontrametrisk forhold til talaen. Fortsettelsen, som er gruppert på samme vis som den første *x*-frasen, er imidlertid så spekket med underdelings-vekslinger at vi ikke umiddelbart kan definere det som metrisk. Likevel oppfatter vi «metriske bruddstykker» som såvidt får etablert seg før underdelingen igjen forandres, og et nytt metrisk bruddstykke oppstår. Det vi hører er ikke multimetrisk, da «multimetrisk» refererer til et skiftende metrum (4/4, 7/8 osv.). Den rytmiske grupperingen er stadig i 4, kun avbrutt av separasjonene på 2 pulser. Det er heller ikke metrisk i den tradisjonelle betydningen av ordet – den stadige vekslingen mellom underdelinger hindrer at de rytmiske grupperingene får etablert seg. De rytmiske grupperingene i seg selv ser altså ikke ut til å kunne danne et stødig metrisk grunnlag for lytteren. Likevel hører vi metriske bruddstykker som resultat av den overbevisende rytmiske grupperingen. Hvis vi tar i betraktning følgende eksempel:

Eksempel 61.



Vi ser her 64 pulser plassert i grupper i fire, som, hvis det ikke hadde vært for vekslingene mellom underdelinger, ville skapt oppfatningen av et metrum hos lytteren (tidvis på tvers av talastrukturen, riktignok). Spørsmålet er om gruppene ikke kan skape denne oppfatningen dersom underdelingene veksles som i eksempelet.

Den underliggende talaen, både manifestert som klapp og organisatorisk verktøy, er også vanskelig for lytteren å benytte som forståelsesgrunnlag. Jahnavis tala-klapp er nærmest ikke hørbar under store deler av Manjunaths solo, og den tilsløres av mrdangamen etterhvert som intensiteten og lydnivået i soloen tiltar. Klappene i seg selv kan derfor ikke sies å ha noen spesielt viktig funksjon for oss i oppfatningen av rytmen. Men selv om klappene som markerer talaen spiller liten rolle, er talaen som organisatorisk verktøy helt uunnværlig for hele komposisjonen. Til tross for den sparsommelige representasjonen av talaen i det hørbare materialet, er den usedvanlig godt representert gjennom Manjunaths solo: Ikke i den forstand at den dikterer de rytmiske grupperingen i overflaterytmen, men hvordan den dikterer *når* det skal veksles fra én underdeling til en annen. Så mens de rytmiske grupperingene til en viss grad går på tvers av taktslagene og i liten grad danner regelmessige slag som korresponderer med talaen, fungerer underdelingene på motsatt vis: De er i aller høyeste grad basert på regelmessige skifter som på sin måte underbygger talastrukturen.

Vil det si at underdelingene på sin måte også bidrar til å danne oppfatningen av metrum hos lytteren gjennom den regelmessige vekslingen på viktige steder i talaen? I såfall står vi overfor et ganske kompleks rytmisk bilde: På den ene siden de sterke rytmiske grupperingene som mye av tiden går på tvers av taktslagene, basert på underdelinger som veksler i henhold til tala-strukturen. Regulariteten i rytmen oppstår derfor på to steder samtidig, gjennom lyden av ett instrument. Det er likevel tvilsomt å definere disse delene av soloen som utelukkende metriske. Kanskje kan de ulike lagene i rytmen (vekslingen av underdeling, som på et vis underbygger tala-strukturen, og på den andre siden de rytmiske grupperingene, som går på tvers av den) kalles

metriske, men de motarbeider hverandre. Den ene hindrer den andre å fremstå som utelukkende metrisk, og vice versa.

Til tross for at det er vanskelig å oppfatte rytmene som metriske, betyr det ikke at metrum ikke er til stede i musikken. Det vi hører er ikke fri rytme. Jeg vil heller si at metrum er til de grader tilstedeværende i Manjunaths solo – ikke som langvarige forståelsesrammer, men som korte bruddstykker. For at disse bruddstykkene skal stå i kontrast til hverandre og skape spenning, må de rytmiske gruppene være så sterke at Manjunath lykkes i å skape oppfatning av tunge og lette slag hos lytteren før det igjen erstattes med et metrum som er «feilplassert» i forhold til det forrige metret.

Avsluttende bemerkninger og konklusjon

I den presenterte analysen av *Mallari* har jeg kun dekket en brøkdel av det totale musikalske forløpet, og likevel er det blitt fremskaffet en hel del informasjon som kan være anvendelig for konklusjonen. Blant de delene jeg ikke har presentert i denne analysen kan vi finne flere strukturer basert på flere av de strukturene vi allerede har dekket, deriblant ulike mora-strukturer og yati-former. Av de større formene finner vi blant annet det David Nelson omtaler som *periya*¹⁶⁴ (14:55), men som dessverre har måttet utelates fra analysen av hensyn til oppgavens lengde. Av samme grunn har jeg måttet utelate en nærmere gjennomgang av bitemaet som inntreffer etter hovedtemaet og dens variasjoner (8:15). Jeg håper og tror likevel at leseren har fått et inntrykk av hvilke analytiske tankeprosesser som ligger til grunn for utformingen av *Mallari*, både i det komponerte og det improviserte materialet.

Mallari og strukturell rytme

Som vi har sett, er de fleste rytmene i melodien utarbeidet på grunnlag av tradisjonelle karnatiske former som er av en strengt strukturell natur. Denne strukturelle tankegangen åpenbarer seg ikke bare i utformingen av rytmene, men også i hvordan repetisjon og variasjon av melodien står i matematiske rasjonelle forhold til hverandre. Store deler av B.C. Manjunaths solo fremstår også som ekstremt rasjonelt utformet. Gjennom hele forløpet bevitner vi en tiltagende kompleksitet og bruk av store rytmiske strukturer. I tillegg innholder den en stadig veksling mellom underdelinger, som bidrar til en ytterligere tilsløring av de rytmiske grupperingene som strukturene er sammensatt av.

I et større perspektiv kan vi forsøke å påpeke generelle kjennetegn i bruken av strukturell rytme i *Mallari*.

- 1) Strukturene benyttes i stor grad for å avgjøre lengden på rytmiske fraser, eller, som i b-delen på Manjunaths korvai, avgjøre tidsintervaller mellom anslag.
- 2) Ekspansjon av fraser ved å legge til pulser: Dette bygger på yati-prinsippene som vi har vært inne på tidligere, og forekommer blant annet i melodien, Manjunaths korvai og flere andre strukturer i improvisasjonen. Felles for alle tilfellene er at ekspansjonen forekommer regelmessig, og antallet pulser som legges til fra frase til frase er konstant.
- 3) Viktigheten av tallene 3 og 5: I flere av de strukturene som er analysert, viser det seg en

¹⁶⁴ Nelson, «Mrdangam Mind», 93.

preferanse for tallene 3, 5 og deres multipler (6, 10 osv.). Moraen i melodien består av tre fraser to karvai (=5 bestanddeler). Den utfoldende moraen består av i alt 3 fraser med henholdsvis 5, 5+5 og 5+5+5 pulser. Manjunaths fremfører sin korvai tre ganger. Denne korvaien består først av tre fraser, deretter fem aksenter med en sammenlagt varighet på 50 pulser (de to første gangene distribuert 10+10+10+7+13, og den siste gangen 10+10+10+10+10), og avsluttes med en frase på fem pulser som fremføres tre ganger. Kodaen inneholder en mora der frasene som sedvanlig repeteres tre ganger.

- 4) Repetisjon av fraser i forskjellige tempi: Den komponerte delen av *Mallari* er i stor grad bygget på denne teknikken, og Manjunaths solo er gjennomsyret av den.

Et viktig moment i Griseys artikkel om rytme i post-tonal musikk, er spørsmålet om hvorvidt det er mulig for lytteren å oppfatte den faktiske oppbygningen av flere av de rytmiske strukturene som forekommer i denne musikken: «Unless, perhaps, our superman were gifted with a memory that enabled him to reconstruct the entirety of the durations so that he could, a posteriori, classify them as symmetrical or not!»¹⁶⁵ Det samme spørsmålet kan vi stille ved de rytmiske strukturene i *Mallari*. Som påvist i analysen, er det ikke alltid et 1:1-forhold mellom strukturens faktiske oppbygning og lytterens oppfatning av den. Det er ulike faktorer som avgjør hvordan vi oppfatter strukturene, og hvor presis vår tolkning av dem er. Deriblant spiller lytterens foretrukne tolkning av de rytmiske gruppene en stor rolle. Et henblikk på melodiens første mora og store deler av Manjunaths solo avslører hvordan den personlig foretrukne grupperingen undergraver den intenderte strukturelle grupperingen, mens andre strukturer åpenbarer seg for lytteren i sin sanne form. Likevel bør vi spørre oss om mange av strukturene i *Mallari* faktisk er ment å oppfattes som de er konstruert, og videre om en slik forståelse er nødvendig for den «riktige» opplevelsen av musikken. En slik «riktig» opplevelse er i enkelte tilfeller resultat av erfaring. Dette gjelder især for strukturer som Manjunaths korvai, som med sine mange komponenter og sin relativt lange varighet må få tid til å etablere seg før den opplyste lytteren vil kunne identifisere dens struktur. I andre tilfeller, deriblant i melodiens utfoldende mora, må strukturen fremføres i sin helhet før lytteren kan oppfatte betydningen av den.

Som det fremkom i analysen, tar strukturene som brukes i *Mallari* utgangspunkt i strukturer som nevnes i blant annet David Nelsons avhandling *Mrdangam Mind*. Med andre ord benyttes veletablerte, allment kjente strukturer som utgangspunkt for generering av rytmer. Dette kan tyde på en preferanse for å generere rytmer i tråd med en tradisjon, noe som videre kan ha

165 Grisey, «Tempus ex Machina: A Composer's Reflections on Musical Time», 242.

bakgrunn i ønsket om å bevare viktige kjennetegn i strømmen av rytmisk informasjon. Hvis dette er tilfellet, kan det være nærliggende å tro at strukturene er ment å skulle oppfattes «som de er». På en annen side er flere av strukturene så kraftig manipulert at den deres strukturelle modeller tilsløres. Dette gjelder især for strukturene i Manjunaths solo, ikke minst på grunn av den stadige vekslingen mellom underdelinger. Strukturene som fremkommer i musikken er derfor til tider vanskelig å identifisere som strukturer.

Det kan derfor være nærliggende å tro at Griseys kritikk av den strukturelle tilnærmingen til rytme i mye av den post-tonale musikken også kan brukes om *Mallari*. Men til tross for at manipulasjonene til tider gjør tilslører de egentlige strukturene, er det tre momenter som gjør at rytmen fortolkes av lytteren som meningsfulle: Repetisjoner av rytmiske mønstre innad i strukturene, tallmessig logisk økning ved forlengelse av rytmiske fraser (yati) og repetisjon av fraser i ulike underdelinger. Det som er felles for disse momentene, er at de alle baserer seg på et enkelt utgangspunkt – én rytmisk frase – og fortsetter med å manipulere den etter mønstre som i stor grad er forståelige for lytteren. Denne manipulasjonen kjennetegnes ved at frasen forflyttes slik at den inntreffer på forskjellige områder av talaen, og/eller ved at frasen selv gjennomgår forandringer på en måte som gjør at lytteren ser sammenhengen mellom den originale og den manipulererte frasen. Man begynner altså med noe som er lett for lytteren å oppfatte, og manipulerer det på en måte som lytteren i større eller mindre grad kan forstå. Denne tankegangen gjenspeiles også i bruken av nadai bhedam, som vi har sett et eksempel på i melodien i *Mallari*. I dette tilfellet begynner man med en relativt enkel manipulasjon av melodien, og fortsetter med å utsette den for videre manipulasjoner som hele tiden inkluderer lytteren i tankerekken. Med andre ord «lokke» de enkle rytmiske elementene lytteren med et mønster som er enkelt å identifisere. De påfølgende manipulasjonene fremstår som i lys av det foregående rytmiske materialet, og hele uttrykket forandrer seg gradvis fra noe kjent til noe ukjent, enkelt til komplisert. Dette gjelder for samtlige av de rytmiske strukturene som er analysert. Med en slik fremgangsmåte kan lytteren følge rytmen i prosessen fra å være enkel, til komplisert – hele tiden med en tydelig tankerekke. Hva sier dette oss om oppmerksomheten rettet mot strukturer i karnatisk musikk? Jo, at strukturer er et middel for å manipulere rytmiske fraser på ulike måter, og ikke et mål i seg selv. Derfor kan vi si at lytterens eventuelle manglende forståelse av strukturene, ikke nødvendigvis betyr en manglende forståelse av rytmene. Det er først og fremst rytmene og manipulasjonen av dem som spiller en rolle i oppfatningen av musikken. Den erfarne lytterens evne til å kunne identifisere strukturen har i seg selv ikke nødvendigvis noen verdi for persepsjonen av musikken. På en annen side kan de være av interesse i et rent rytmeteoretisk perspektiv.

Mallari og metrum

Uansett om lytteren oppfatter de rytmiske strukturene eller ikke, er det tydelig at svært mange av de rytmiske grupperingene vi hører er kontrametriske i en så høy grad at de undergraver talastrukturen. Denne bruken av kontrametrikk gjør seg mest gjeldende i mye av det komponerte materialet, men også i Manjunaths solo. Som følge av den utstrakte bruken av kontrametrikk og denne brukens konsekvens for vår oppfatning av talaen, må vi stille spørsmålet om hvorvidt vi kan tolke rytmene i *Mallari* i en metrisk kontekst, og i såfall *hva* som utgjør denne konteksten. Det naturlige utgangspunktet for en slik diskusjon, er talaens rolle. Dersom vi ser på talaens funksjon i *Mallari*, ser vi følgende: Den fungerer som et organisatorisk verktøy som bidrar til å sette grenser for rytmens strukturelle utfoldelse. Med andre ord, de mulige antallene pulser innenfor én, og i enkelte tilfeller to, tala-syklus(er) fungerer som utgangspunkt for utregning av rytmiske strukturer. I det komponerte materialet er dette antallet 37 8-deler (74 16-deler), mens det i store deler av Manjunaths solo er 64 pulser fordelt på 8-delstiroler og 16-deler. Innenfor rammene av tala-syklopen, er den rytmiske grupperingen i stor grad diktert av de konstruerte rytmiske strukturene, og ikke av tala-strukturen. På en annen side kan de rytmiske gruppene underbygge tala-strukturen, men i *Mallari* ser vi enkelte tilfeller av dette, og det forekommer vanligvis i begynnelsen av en ny tala-syklus. Som jeg har påpekt tidligere, har den vestlige takten generelt sett en lignende tosidig rolle: I tonal musikk åpenbarer den seg i gjennom de rytmiske grupperingene og manifesterer seg som lytterens indre tidsramme, mens i post-tonal musikk åpenbarer den seg sjeldnere for lytteren ved at den ikke underbygges i rytmen. Den fungerer derfor mer som et organisatorisk verktøy.

Hovedkriteriet som Justin London stiller til metrum, er at lytteren skal kunne ha presise forventninger til når noe skal skje i musikkens hendelsesforløp. Som nevnt tidligere, forutsetter slike presise forventninger forutsigbarhet, erfaring og at enkelte bestanddeler av tidsforløpet er strukturelt viktigere enn andre (i motsetning til middelaldermusikkens *tactus*, der alle slag er likeverdige). Slike kvaliteter finner vi i *Mallari* – ikke nødvendigvis gjennom rytmene vi hører i selve musikken, men gjennom *materialiseringen* av talaen. Talaen kan på den ene siden sees på som en rytme: Denne rytmen er forutsigbar, den inneholder bestanddeler som er strukturelt viktigere enn andre (deriblant det første slaget i en ny tala-syklus), og vi vet nøyaktig når de ulike «anslagene» skal inntreffe.

På den annen side har vi overflatorytmene, som til en viss grad er uforutsigbare (ved at de rytmiske grupperingene ofte forandrer lengde og baserer seg på ulike underdelinger), og gir relativt sjelden lytteren presise forventninger til når noe skal skje i tid. Den kan imidlertid gi

inntrykk av at noen av aksentene er strukturelt viktigere enn andre. Betyr det da at talaen som rytme er metrisk og overflaterytmene er ikke-metriske? I følge Londons definisjon kan dette synes være tilfellet. Jeg vil heller si at overflaterytmene i langt større grad enn talaen indikerer metrisk materiale i form av svært «overbevisende» gruppering og aksentuering. De har i større grad enn talaen en egenskap som gjør at de oppfattes som «troverdige» refleksjoner av en underliggende metrisk organisasjon. Kanskje vi kan se det på denne måten: *Mallari* baserer seg på én primær metrisk organisasjon (talaen) som i tillegg til å være hørbar fungerer som utgangspunktet for rytmisk gruppering. Dersom de rytmiske grupperingene i større eller mindre grad underbygger vår oppfatning av talaen, som jo forekommer i *Mallari*, kan vi si at det vi oppfatter er metrisk. Hvorfor? Fordi talaen, som innfrir Londons krav til metrum, da tydelig gjenspeiles i rytmen. På den annen side: Strukturene fungerer i høy grad på en slik måte at de dikterer den rytmiske grupperingen, i likhet med hvordan talaen *kan* diktere dem. Rytmiske strukturer kan derfor sies å fungere som sekundære metriske rammeverk. For at dette rammeverket skal kunne reflekteres i rytmen, påkreves det at utøveren understreker det gjennom «overdrevet» gruppering og aksentuering. Vi kan kanskje sammenligne det med hvordan en jazzmusiker finner på nye akkordprogresjoner i soloen for å midlertidig bevege seg bort fra akkordene som melodien er bygget på. For at spenningen mellom de to strømningene med harmonier i akkompagnementet og soloinstrumentet skal bli så sterk som mulig, må musikeren eksplisitt understreke den «nye» harmoniske progresjonen ved «overdreven» bruk av midler som vekker følelsen av tonalitet hos lytteren – treklanger. Progresjonene må også stå i sterk kontrast til de originale harmoniene, da for lite kontrast ikke vil føre til en hørbar konflikt mellom de to. Videre fortsetter ofte den påførte harmoniske progresjonen på en måte som gjør at den vender tilbake til en strukturelt sterk akkord i den originale harmonien. Vi hører altså hvordan to harmonier går mot hverandre, og ender på den samme akkorden på en strukturelt sterkt punkt.

Vi kan si det samme om bruken av rytmiske strukturer i *Mallari*. De fremstår som sekundære metriske rammeverk, konstruert for at musikeren skal kunne bevege seg systematisk vekk fra det primære metriske rammeverket, talaen. For at det sekundære metriske rammeverket skal fremstå som overbevisende, må musikeren overdrive de midlene som vekker følelsen av metrum hos lytteren: Enkle, nærmest banale rytmiske fraser understreket av tydelig aksentuering som vekker oppfatningen av metriske aksenter hos lytteren. Videre utvikler de rytmiske frasene i henhold til den matematiske utregningen, enten det måtte bety at de repeteres, manipuleres eller fremføres i en annen underdeling, helt til «regnestykket» går opp, og de to metriske rammeverkene, talaen og strukturen, igjen møtes på et viktig strukturelt tyngdepunkt –

begynnelsen av en ny tala-syklus. Som vi har sett igjennom analysen av *Mallari* kan disse «rytmiske modulasjonene» utfolde seg over korte tidsintervaller (eksempelvis melodiens første mora), eller over svært lange tidsintervaller (eksempelvis Manjunaths korvai, som strekker seg over to tala-sykluser og varer i nærmere 24 sekunder før den kommer «hjem» til det første slaget i neste tala-syklus). Igjen ser vi et mønster som hele tiden ligger i bakgrunnen av flere aspekter ved rytmen i *Mallari*: Hvordan man begynner med noe som lett kan oppfattes i lys av talaen, og etter hvert beveger seg vekk fra den ved å understreke det sekundære metriske rammeverket, de rytmiske strukturene.

Den metriske konteksten vi hører rytmene ut i fra, er derfor todelt: På den ene siden har vi talaen, som oppfyller Londons krav til metrum, og på den andre siden har vi de rytmiske strukturene. Sistnevnte oppfyller sjeldent Londons krav. Likevel er rytmene som baseres på disse strukturene så eksplisitte i måten de antyder tunge og lette slag at de kan sies å være «overdrevent» metriske. Vi oppfatter derfor ikke hvordan rytmene beveger seg i lys av talaen. Jeg vil heller si at talaens rolle er todelt: I begynnelsen av en tala-syklus fremstår den som metrum simpelthen fordi de rytmiske aksentene og gruppene underbygger dens struktur. Etter hvert som rytmen begynner å dikteres av de sekundære rytmiske rammeverkene, nemlig strukturene, fremstår talaen mer som en *rytme*. Overflaterytmene høres da ikke i lys av denne tala-rytmen: De oppfattes som to rytmer i konflikt med hverandre.

Betyr dette at mye av overflaterytmen i *Mallari* ikke er metrisk i og med at de i høy grad ikke oppfyller Londons krav til hva som kan kalles metrisk? Jeg vil si at de i høy grad er metriske på den måten at de vekker vår «metriske intuisjon» ved den overdrevne understrekingen av tunge og lette slag gjennom eksplisitt rytmisk aksentuering. En slik «metrisk intuisjon» kan sammenlignes med hvordan man faktisk oppfatter melodien i Schuberts pianokonsert i 3/2-takt, samme hvor innbitt man forsøker å innbilde seg at det er 6/4-takt, som Kolinski påpeker er hensikten (noe han likevel kan ha rett i). Denne «metriske intuisjonen» inntreffer vi lytter til overflaterytmene i *Mallari*, uansett om det innebærer at vi ikke kan ha presise forventninger til når en musikalsk hendelse skal skje i tid.

Vi kan derfor si at *Mallari* inneholder to *metriske* strømninger: 1) Talaen: En syklisk, forutsigbar *rytme* som antydes av Jayaprakash, og som til tider (gjærne i begynnelsen av tala-syklusen) underbygges som metrum i overflaterytmen. 2) Overflaterytmen: Denne inneholder flere uforutsigbare elementer, deriblant varierende lengde på de rytmiske gruppene, til tider uregelmessig aksentuering og vekslende underdelinger. På den annen side er den ikke kaotisk, da den legger vekt på repetisjon og regelmessighet i manipulasjonsprosessen. Det er overflaterytmen som vekker vår «metriske intuisjon», ikke tala-rytmen.

Syklisitet, linearitet og ulinearitet i *Mallari*

Som nevnt tidligere, påpeker Clayton at indisk musikk synes å inneholde flere ulineære aspekter enn vestlig tonal musikk. Førstnevnte omfavner kvaliteter som tilstand, mens sistnevnte i større grad omfavner fremdrift. Han påpeker at man i indisk musikk ikke har noen ekvivalenter til store harmoniske progresjoner bort i fra og tilbake til tonikaen.¹⁶⁶ Tradisjonen tro består *Mallari* av én toneart. Følgelig er lineære kvaliteter som harmoniske progresjoner en umulighet. Men mens vestlig tonal musikk er lineær hva gjelder spekteret av harmoniske muligheter, kan vi også si at den er syklisk når det kommer til dens behandling av rytme. Clayton skriver: «Thus harmonic motion, cadence, and closure are linear features, while (for instance) the metre of a consistently metrical piece, or the composition of an ensemble, are non-linear features.»¹⁶⁷ Metret i et konsekvent metrisk stykke, altså, betegnes som en ulineær kvalitet – en kvalitet som kan sies å gjelde for mye av den vestlige tonale musikken. *Mallari* utmerker seg ved at det ikke er et konsekvent metrisk stykke. Talaen er riktignok i seg selv ulineær, men overflatelytmen fremstår som lineær. Som vi har vært inne på, er de rytmiske grupperingene i *Mallari* i stor grad kontrametriske, og understreker ikke nødvendigvis tala-slagene. Jeg vil heller si at de svært ofte motarbeider vårt forsøk på å holde oss til talaen. Likevel bør vi ideelt sett høre rytmene i lys av talaen for å oppfatte spenningene, på samme måte som man oppfatter akkorder i forhold til tonikaakkorden i vestlig tonal musikk, og ikke som enkeltstående akkorder. Jeg vil derfor si at de lineære aspektene i sistnevnte sjanger fremstår i form harmoniske progresjoner, mens de ikke-lineære aspektene fremstår som den strengt metriske rytmen. De ulineære aspektene ved *Mallari*, på sin side, fremkommer i dens «mangel» på harmoniske progresjoner, mens de lineære aspektene kjennetegnes i rytmen. Forståelsen av rytmen som lineær, vil jeg si avhenger av lytterens oppmerksomhet om hvordan overflatelytmene og talaen forholder seg til hverandre. Den manglende oppmerksomheten på talaen resulterer i at rytmene ikke har et endelig mål.

«Hva er forholdet mellom rytme og tala i *Mallari*, og hva har dette forholdet å si for lytterens forståelse av rytmen?»

Forholdet mellom rytme og tala i *Mallari* er komplisert, men ikke ubegripelig. Jeg vil snarere si at til tross for de kompliserte virkemidlene som tas i bruk, deriblant de kompliserte rytmiske strukturene og de stadig vekslende underdelingene, hersker det en sterk omtanke for

¹⁶⁶ Clayton, *Time in Indian Music*, 25

¹⁶⁷ Ibid., 24.

lytteren. Denne omtanken manifesterer seg i 1) materialiseringen av talaen, som inviterer lytteren med et tydelig temporalt utgangspunkt, 2) utvikling av rytmer på en matematisk «hørbar» måte, 3) hyppige repetisjoner av rytmiske fraser, noe som gjør at lytteren gjenkjenner mønstre, 4) regelmessig forsterke lytterens følelse av talaen, da gjerne begynnelsen på en ny tala-syklus, og 5) den tankegangen som gjennomsyrrer hele *Mallari* – det å begynne med noe enkelt, og utvikle det til noe vanskelig. På den annen side inneholder *Mallari* momenter som kan virke dypt problematiske for lytteren: 1) Den stadige vekslingen mellom underdelinger, 2) overflaterytmens undergraving av talaen, 3) oppfatningen av to metriske rammeverk (det primære rammeverket, talaen, og det sekundære, de rytmiske strukturene).

Mallari består altså av to til dels kontrasterende rytmiske aspekter. På den ene siden finner vi det sykliske og forutsigbare, og på den andre siden det lineære og, relativt sett, uforutsigbare. Kombinasjonen av det enkle og det kompliserte er imidlertid et middel for å skape friksjon og spenning. Dersom vi kun hadde vært oppmerksomme på overflaterytmen i *Mallari*, ville det til dels ført til følelsen av diskontinuitet, som følge av relativ uforutsigbarhet. På den annen side, dersom vi kun hadde vært oppmerksomme på talaen (om mulig), ville musikken fremstått som totalt forutsigbar og kjedelig. Forståelsen av rytmene i *Mallari* består derfor i å akseptere overflaterytmen og dens til dels uforutsigbare elementer i forhold til den forutsigbare talaen. En likeverdig oppmerksomhet på begge gjør at de sammen blir meningsfulle. Hver for seg er de kanskje mindre meningsfulle. Dette betyr imidlertid ikke at man skal prøve å oppnå en simultan forståelsen av to metriske strømninger, noe som er en umulighet. Det betyr på den annen side at man i lyttesituasjonen skal akseptere at talaen ikke alltid er det som utgjør vår metriske forståelsesramme, da det er overflaterytmene som faktisk fremstår som overbevisende metriske på den måten at vår «metriske intuisjon» lokkes til å tro at det er disse som reflekterer den virkelige metriske organisasjonen.

Nøkkelordet for å virkelig verdsette rytmene i *Mallari* ligger i lytterens aktive deltakelse. Dette gikk ikke umiddelbart opp for meg da jeg var i India februar 2009 – det har gått opp for meg i arbeidet med transkripsjonen og analysen av *Mallari*. På klassiske konserter i Syd-India ser man blant publikum hundrevis av hender som diskret beveger seg i takt med talaen. Talaen manifesterer seg i konsertsalen nærmest som en synlig, kollektiv rytme som representerer alle lytternes felles utgangspunkt for å verdsette musikkens motarbeidelse av den. Publikums fokus på den forutsigbare og sykliske talaen fungerer som en motpart til de til dels uforutsigbare og lineære rytmene som kommer fra scenen.

I dette henseende kan det være fristende å se tilbake på Rowells teori om sammenhengen mellom rituell handling, filosofi og musikk i India. Om det ikke er noen reell sammenheng,

fungerer det i allefall som en retningslinje for hvordan vi kan forstå rytmene i *Mallari*. Som nevnt i kapittel 3.3, «Tid i indisk filosofi», skiller man i indisk filosofi mellom ekstern og intern tid. Ekstern tid, forklarer Rowell, er syklisk. Den er et symbol på hvordan vi søker forsikring om at solen skal stå opp, at jorda skal gi avlinger og at dyrene skal formere seg.¹⁶⁸ Men ekstern tid symboliserer også en begrensning som skal overvinnes gjennom et fokus på nettopp den eksterne tiden, med det målet å oppleve den sanne tiden – intern tid.

Overført til *Mallari* kan vi si det på følgende måte: Talaen representerer den eksterne tiden, som er vårt sykliske, forutsigbare holdepunkt gjennom hele komposisjonen. Igjennom denne kan vi forsikre oss om at noe kommer tilbake til der det var, fordi tala-syklus følger tala-syklus. På den andre siden har vi den interne, sanne tiden, representert av overflaterytmene. Følelsen av syklisitet som talaen står for, skal overvinnes nettopp gjennom fokuset på denne syklisiteten, og på denne måten hjelpe oss til å ha glede av den sanne tiden – de lineære aspektene i rytmen – og de som iverksetter vår «metriske intuisjon». Videre kan vi se nærmere på tankegangen som tilsynelatende er gjennomgående for *Mallari*: Å ta utgangspunkt i noe enkelt, og føre lytteren inn i mer og mer kompleks materiale – hele tiden med en klar tankerekke. Abhinavagupta påpeker de tre fasene som utgjør kosmos' evolusjon – skapelse, opprettholdelse, og ødeleggelse av verden – og hvordan dette kan overføres til musikk: Oppdelingen av råmateriale til oppfattbare former, systematisk bevegelse i strukturert tid, og oppløsningen av alle oppfattbare former. Deretter begynner syklusen på ny.¹⁶⁹ Om det ikke er en reell forbindelse, kan metaforen i det minste hjelpe oss med å forstå mye av tankegangen bak rytmen i *Mallari*.

¹⁶⁸ Rowell, *Music and Musical Thought in Early India*, 184.

¹⁶⁹ Ibid., 189.

Kildehenvisning:

Bøker og artikler

- Arom, Simha. «Time Structure in the Music of Central Africa: Periodicity, Meter, Rhythm and Polyrythmics». *Leonardo*, årgang 22, nr. 1. *Art and the New Biology: Biological Forms and Patterns*. (1989): 91-99. <http://www.jstor.org/stable/1575146> (oppsøkt 22.06.10).
- Arom, Simha. *African Polyphony and Polyrythm: Musical Structure and Methodology*. Oversatt av Martin Thom, Barbara Tuckett og Raymond Boyd. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Benadon, Fernando. «Towards a Theory of Tempo Modulation». Proceedings of the 8th International Conference on Music Perception & Cognition, Evanston, IL, 2004. <http://ferbenadon.com/Benadon%20Tempo%20Modulation.pdf> (oppsøkt 10.08.10).
- Bernstein, Leonard. *The Unanswered Question – Six Talks at Harvard*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1976.
- Boettcher, Wendy S., Sabrina S. Hahn og Gordon L. Shaw. «Mathematics and Music: A Search for Insight to Higher Brain Function». *Leonardo Music Journal* 4 (1994): 53-58. <http://www.jstor.org/stable/1513181> (oppsøkt 04.01.10).
- Brown, Robert. *The Mrdanga: A Study of Drumming in South India*. PhD-avhandling, University of California at Los Angeles, 1965.
- Browne, Andrew J. «Aspects of Stravinsky's Work». *Music and Letters* 11, nr. 4 (oktober 1930): 360-366. <http://www.jstor.org/stable/726868> (oppsøkt 26.05.10).
- Chaudhary, Subhadra og Hema Ramanathan. *Time Measure and Compositional Types in Indian Music: A Historical and Analytical Study of Tala, Chanda, and Nibaddha Forms*. Oversatt av Hema Ramanathan. New Dehli: Aditya Prakashan, 1997.
- Clayton, Martin. *Time in Indian Music: Rhythm, Metre, and Form in North Indian Rag Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Cooper, Grosvenor W. og Leonard B. Meyer. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- Epstein, David. *Shaping Time (Music, the Brain and Performance)*. New York: Schirmer Books, 1995.
- Grisey, Gerard. «Tempus ex Machina: A Composer's Reflections on Musical Time». *Contemporary Music Review* 2, nr. 1 (1987): 239-275. <http://dx.doi.org/10.1080/07494468708567060> (oppsøkt 05.03.10).
- Hasty, Christopher F. «On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music». *Music Theory Spectrum* 8 (våren 1986): 58-74.

- Hulzen, Robert van. «Improvisation and its Guiding Principles in Percussion Playing in South Indian Music». Masteroppgave, Universiteit van Amsterdam, 2002.
<http://musicology.nl/wm/scripties/hulzen.pdf> (oppsøkt 10.08.10).
- Kolinski, Mieczyslaw. «A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns». *Ethnomusicology* 17, nr. 3 (september 1973): 494-506. <http://www.jstor.org/stable/849962> (oppsøkt 25.06.10).
- Lehrer, Jonah. *Proust Was a Neuroscientist*. New York: Houghton Mifflin Company, 2007.
- Lerdahl, Fred og Ray Jackendoff. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983.
- London, Justin. *Hearing in Time*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- London, Justin Rhythm. «Metre: beats, metric cycles and tempo». *Grove Music Online*.
- Marvin, Elisabeth West. «The Perception of Rhythm in Non-Tonal Music: Rhythmic Contours in the Music of Edgard Varèse». *Music Theory Spectrum* 13, nr. 1 (våren 1991): 61-78. <http://www.jstor.org/stable/745974> (oppsøkt 05.05.09)
- Meyer, Leonard B. *Emotions and Meaning in Music*. (utg. uvisst) Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Morris, Robert. «Variation and Process in South Indian Music: Some "Kritis" and their "Sangatis"». *Music Theory Spectrum* 23, nr. 1, (våren 2001): 74-89. <http://www.jstor.org/stable/746059> (oppsøkt 05.09.09)
- Narasimhan, Sakuntala. *Invitation to Indian Music*. Liverpool: Arnold-Heinemann Publishers, 1986.
- Nelson, David. «Mrdangam Mind: The Tani Avartanam in Karnatak Music». Phd-avhandling, Wesleyan University, Middletown, Connecticut, 1991.
- Pesch, Ludwig. *The Oxford Companion to South Indian Classical Music*. 2. utg. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Rowell, Lewis. *Music and Musical Thought in Early India*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Sachs, Curt. *Rhythm and Tempo: A Study in Music History*. New York: Norton & Company, 1953.
- Sambamurthy, P. *South Indian Music*. Utg. 15. Bd. 2. Chennai: The Indian Music Publishing House, 2007.
- Sambamurthy, P. *South Indian Music*. Bd. 3. Chennai: The Indian Music Publishing House, 2008.

Sambamurthy, P. South Indian Music. Utg. 9. Bd. 5. Chennai: The Indian Music Publishing House, 2006.

Schillinger, Joseph. *The Mathematical Basis of the Arts*. New York: Philosophical Library, 1948.

Terada, Yoshitaka. «Temple Music Traditions in Hindu South India». *Asian Music* 39, nr. 2, (sommeren 2008): 108-204.

Oppslagsverk på nett:

Ordnett, <http://ordnett.no/ordbok.html>

Store Norske Leksikon, <http://www.snl.no/>

Podcaster:

<http://www.karnaticlab.com/podcast.xml> Jahnavi Jayaprakash – Mallari KLR001

Diskografi:

Jayaprakash, Jahnavi. «Legacy». *Karnatic Lab Records*, 2007.